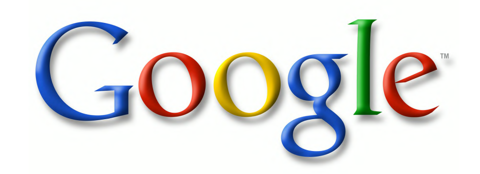




Sammlung Göschen
Geschichte der Malerei
von
Richard Muther
I.



n.

Pf.

ildeten
mtliche
hmen,
Berück-
doch in
Jedes
stehen
so daß
syste-
rste.

nde.

Berlit,
nnasium

versität Rostock.

2 **Lessings Emilia Galotti.** Mit Einleitung und Anmerkungen von Oberlehrer Dr. Votsch.

3 **Lessings Fabeln,** nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts. Mit Einleitung von Karl Goedeke.

4 **Lessings Laokoon.** Mit Einleitung von K. Goedeke.

5 **Lessings Minna v. Barnhelm.** Mit Anmerkungen v. Dr. Tomaschek.

6 **Lessings Nathan der Weise.** Mit Anmerkungen von den Professoren Denzel und Kraz.

7 **Martin Luther, Thomas Murner u. d. Kirchenlied d. 16. Jahrh.** Ausgewählt und mit Anmerkungen

...drama-turgische Abhandlungen. Mit Anmerkungen v. Rektor Dr. Werther.

9 **Lessings antiquarische u. epigrammat. Abhandlungen.** Mit Anmerkungen v. Rektor Dr. Werther.

10 **Kudrun und Dietrichepen.** Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. L. Jiriczek, Professor an de Akademie Münster.

11 **Astronomie.** Größe, Bewegu und Entfernung der Himmelskörp von A. F. Möbius, neu bearb. v Dr. W. F. Wislicenus, Professor der Universität Straßburg. Mit Abbild. und einer Sternkarte.

12 **Pädagogik** im Grundriß von Dr. W. Rein, Direktor des Päda Seminars an der Universität

Fortsetzung auf

Sammlung Göschen

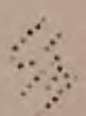
Geschichte der Malerei

von

Richard Muther

I

Neudruck



Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1902

Vorwort.

Um einen „Leitfaden" handelt es sich bei diesen Bändchen nicht. Künstlerbiographien und Bilderbeschreibungen werden nicht gegeben. Der geneigte Leser kann dieses thatsächliche Material in so vielen vortrefflichen Werken finden, daß es mir unnötig schien, es nochmals auszubreiten. Dafür wurde versucht, den „Stil" der verschiedenen Epochen aus der Zeitpsychologie, die Kunstwerke als „menschliche Dokumente" zu deuten. Daß viele Fragen nur gestreift, nicht erschöpft werden konnten, hängt mit dem vorgeschriebenen Umfang des kleinen Buches zusammen. Ein größeres Werk, das fast vollendet in meinem Schreibtisch liegt, enthält, was der Kundige hier vermissen wird.

Muther.



Inhalt.



I. Das Mittelalter.

1. Der Mosaikstil.

Vielleicht könnte man die Geschichte der christlichen Malerei als eine große Auseinandersetzung mit dem Hellenentum auffassen. Als die antike Welt zusammenbrach, endete die raffinierteste Civilisation, die je die Erde gesehen. In seiner übersinnlichen Tendenz, seiner Verleugnung des Irdischen legte das Christentum der Kunst fast unübersteigliche Hindernisse entgegen. Der große Pan war tot. Bei den Griechen ein froher Sinnenkult, der die Menschen lehrte, hinieden sich auszuleben. Jetzt eine Religion des Jenseits, die das Erdendasein nur als trübe Vorbereitung auf ein außerirdisches Leben betrachtete. Wohl kam noch immer der Frühling. Die Menschen liebten und die Blumen blühten, die Vögel sangen und die Wiesen grünten. Doch das alles war Blendwerk der Hölle, bestimmt, den Gläubigen zu umgarnen, seinen Geist mit sündigen Gedanken zu erfüllen. Im Jenseits war seine Heimat, die ganze Welt nur Golgatha, die Schädelstätte, wo der Gekreuzigte hing. Durch diesen asketischen Zug, der die Sinnlichkeit verfemte, die freudige Hingabe an die Natur, den Genuß des Diesseits ächtete, unterband das Christentum eine Hauptader künstlerischen Schaffens. Nur nach einer andern Seite ließ es den Weg offen. „Es hatte das Psychische vertieft, hatte Schätze von Güte und Liebe, von Demut und

„Entsagung erschlossen, die das Griechentum noch nicht gehoben.
„Nach dieser Seite mußte, wenn überhaupt eine Kunst erstehen
„sollte, die Entwicklung gehen. War die griechische eine sinn-
„liche, körperliche Kunst, so mußte die christliche eine psychische,
„spirituelle werden. Hatte jene in der idealen Vollendung der
„Form, des Körperlichen, ihr Ziel gesucht, mußte die christliche
„das ihre in der Apotheose der Seele finden."

Die Malerei näherte sich, wenn auch auf Umwegen, diesem Ziele.

Die erste Reaktion gegen das Hellenentum war die, daß die Kunst überhaupt verboten wurde. „Verflucht seien alle, die Bilder machen", heißt es in den Schriften der Kirchenväter. Erst als das Christentum in Verbindung mit anderen Kulturen, als es nach Rom gekommen war, verlor es seinen kunstfeindlichen Charakter. Aber da diese Künstler Römer waren, ist zugleich erklärlich, weshalb es bei den ersten Werken viel weniger um Christliches als um Antikes sich handelt. Es ist Sache des Theologen, zu schildern, wie die Malerei als Zeichensprache, als Symbolismus begann, wie alle jene Sinnbilder sich erklären — das Kreuz, der Fisch, das Lamm, die Taube, der Phönix —, die als Hieroglyphenschrift die Geschichte der christlichen Kunst eröffnen. Der Archäolog hat darzuthan, wie in den Bildern der Katakomben, obwohl sie neuem Geiste Ausdruck geben, doch ohne Scheu die Formen der Antike verwendet werden. Sie sind freundlich und hell, diese Wandgemälde, die den widdertragenden Hermes, den leierspielenden Orpheus oder andere dem Heidentum entlehnte Formeln nun in christlicher Umdeutung vorführen. Die ganze Behandlung ist heiter dekorativ wie in den Wandbildern von Pompeji. Doch diese Uebereinstimmung beweist auch, daß

die Katakombenkunst in die Vergangenheit, nicht in die Zukunft weist, ein Ende, keinen Anfang bedeutet.

Erst als seit dem Uebertritt Konstantins die ersten Kirchen entstanden, als das Christentum keine Sekte mehr war, sondern als herrschende Staatsreligion repräsentieren mußte, entwickelte sich eine christliche Kunst. Das Symbolische, der Antike Entlehnte tritt zurück, und der christliche Typenkreis erhält seine Ausprägung. In den Mosaiken spiegelt diese Entwicklung sich wider. Auch sie knüpfen technisch an ein Verfahren an, das die alten Römer schon kannten. Aber der Geist, der in ihnen waltet, ist neu. Die ganze ungeheure Kraft der Kirche in der ersten Zeit ihrer Anerkennung kommt in diesen Werken zum Ausdruck. „Wie einst in den Tempeln „des Hellenentums die goldstrotzenden Statuen des Zeus und „der Pallas prangten, so blickten nun von den Wölbungen „der Basiliken die Bilder Jesu und seines Hofstaates in macht„voller Erhabenheit hernieder." Feierliche Ruhe ist allen Gestalten eigen. Regungslos wie Bildsäulen sind sie aufgepflanzt, in einfacher Symmetrie nebeneinander thronend. Verschwunden ist das spielende Rankenwerk, das Tändelnde, antik Heitere, das in der Katakombenkunst herrschte. Alles ist hoheitvoll, ernst, imponierend, von majestätischem Glanz wie von goldenem Himmelslicht umleuchtet. Die Mosaikmalerei hat die Heroen des christlichen Glaubens machtvoll, wie für die Ewigkeit hingestellt, in einer Feierlichkeit und Wucht, die keine andere Technik erreicht hätte. „Die riesenhafte Größe der Gestalten, „ihre Bewegungslosigkeit, der drohende Blick ihrer weitgeöffne„ten Augen übt eine übermenschliche, beängstigende Wirkung. „Der ganze Geist des Mittelalters, seine finstere Dogmen„*gläubigkeit* und zelotische Strenge, das unerschütterliche Macht-

„bewußtsein der alten Kirche — in diesen erhabenen Werken „hat es Gestalt gewonnen."

„Nur eines fühlt man nicht: daß das Christentum ur„sprünglich die Religion der Liebe bedeutete. Immer dogma„tischer hatte sich im Laufe der Jahrhunderte die christliche „Lehre gestaltet. Aus dem liebevollen Stifter des neuen „Glaubens, dem einfachen Jesus von Nazareth, war auf „Beschluß der Konzilien ein Gott, aus Gott selbst, dem lieben„den Vater, ein strafender Despot geworden. Das künden „die Bilder. Von der Macht und Strenge des Göttlichen „sprechen sie, nicht von dessen Güte; Gottes f u r ch t predigen sie, „keine himmlische Liebe." Schon daß sie aus Stein sind, ist bezeichnend. Denn steinern, kalt, eisig ist das Herz der Wesen. Allwissend, mit ihrem Auge jeden durchbohrend, unnahbar, wie eine allgegenwärtige rächende Nemesis oder eine versteinernde Gorgo blickt die Gottheit auf die Welt hernieder.

Dieses Starre, düster Bewegungslose des Mosaikstils war berechtigt, solange die byzantinische Malerei auf Byzanz beschränkt blieb. Denn hier entsprach es der Entwicklung, die der christliche Glaube genommen. Es paßte zu dem Formelwesen des Staates, dem feierlichen Ceremoniell der Sitten, der steifen Gravität des Hofes, dem unheimlich stabilen, orientalischen Geist, der das ganze Leben beherrschte. Aber die jungen unverbrauchten Völker des Westens, die seit dem Schlusse des ersten Jahrtausends als neue Faktoren in die Geschichte eintraten, brauchten andere Ideale. Wo sie hernehmen?

Wohl hatte auch der Westen noch lange von dem großen Erbe der Antike gezehrt. Aber der Einbruch nordischer Barbarenstämme machte dieser alten Civilisation ein Ende. Nach den Ereignissen der Völkerwanderung und den darauffolge

Kämpfen war auf Jahrhunderte für die Kunst kein Raum, die immer nur auf dem Boden einer abgeklärten Kultur erwachsen kann. Die neuen Stämme fangen zwar an, sich zu regeln und wirkliche Völker zu werden. Aber in jenes ästhetische Stadium, das die Vorbedingung für eine Kunstblüte bildet, waren sie mit ihrer militärischen Größe, Energie und Brutalität noch lange nicht getreten. Die Menschen essen und trinken, bauen, machen urbar, vermehren sich. Es war nur eine Zeit für die armi, nicht für die marmi. Erst als die materiellen Sorgen erledigt sind, kommen unternehmende Byzantiner herüber, um die neuen Kirchen mit ihren Kunstwerken auszustatten. Der Westen erhält durch sie die erste künstlerische Tünche. Doch auch der Schematismus jener vertrockneten Kunst wird auf das neue Erdreich übertragen. Eingeklemmt zwischen der Civilisation des gealterten Ostens und der Barbarei der Heimat schwanken die Künstler unstet zwischen blinder Nachahmung der byzantinischen Muster und ungelenker, derb hilfloser Schöpfung aus dem eigenen Gefühl heraus. Im einen Fall herrscht erstarrtes Schema, im anderen barbarische Wildheit.

Die Miniaturmalerei der irischen, gallischen und deutschen Klostermönche war weniger Malerei als Schönschreibekunst. Aus Schnörkeln und Schwingungen setzte man rein kalligraphisch menschliche Gestalten zusammen. Die Tafelmalerei versucht zuweilen die byzantinische Starrheit zu durchbrechen. Man malt riesige Kruzifixe, wagt sich an bewegtere Vorgänge, an Martyrien und Passionsscenen heran. Aber jeder Versuch scheitert an zeichnerischem Unvermögen. Die Glieder sind ungeschlacht, die Bewegungen plump, die Bilder ungeheuerlich, roh, abscheulich. In allem Uebrigen wurden die fremden Muster nachgeahmt, nur derber und gröber. Es ist, als

hätten die Maler absichtlich gerade das Greisenhafte der byzantinischen Vorbilder imitiert. Grießgrämige, abgezehrte Figuren, ausgedörrt wie Mumien, mit hohlen Wangen und tiefliegenden Augen, in Kasteiungen und Buße gealtert, sind auf den späteren Erzeugnissen der Mosaikmalerei dargestellt. Und nicht nur diese selbst wurde, statt mehr Leben zu gewinnen, immer starrer und finsterer. Da sie überhaupt die maßgebende Rolle im Kunstbetrieb spielte, kam auch in die Wand- und Glasmalerei derselbe asketische, steinerne Stil. Keine Wimper der Gestalten zuckt. Nichts verrät an ihnen, daß sie die Gebete der Menschen hören, daß sie huldreich tröste und gnädig verzeihen können. Richterlich streng, erbarmungslos würdevoll wie drohende Gesetzestafeln starren sie hernieder. Unterwerfung fordern sie, Furcht und Gehorsam, winken keine Gnade, nicht Trost und Erlösung.

Und die Menschen verlangten doch nach Liebe und Trost. Nachdem die officiellen Formen des Kultus zu geistloser Starrheit verknöchert, suchte man wieder in persönliches Verhältnis zu Gott zu treten, wollte ihn verehren, nicht wie der Knecht den Herrn, sondern wie das Kind den Vater. Man wollte Heilige haben, die nicht herzlos streng den Sünder zittern machen, sondern gütig und mild sich seiner erbarmen. In der großen kirchlichen Bewegung, die sich im 12. Jahrhundert vollzog, fand diese Sehnsucht ihren Ausdruck. Ueber den großen weltbewegenden Fragen des Katholicismus waren die Sorgen des Einzelnen vergessen worden. Die aufgeregte Zeit der Kreuzzüge hatte über die innere Leere hinweggetäuscht, aber nachdem der Kriegsjubel vorüber gerauscht war, machte sie desto mehr sich fühlbar. Das Volk verlangte Geistliche, die an seinen Schmerzen und Freuden teilnahmen, nicht mehr lateinisch, sondern die Volkssprache redeten, das Evangelium

nicht in scholastischer Wortklauberei, sondern in derselben patriarchalischen Einfachheit verkündeten, wie es Christus auf dem Berg gepredigt. Schon war Petrus Waldus aufgetreten, aber die Kirche hatte ihn als Ketzer verdammt. Erst Franziskus von Assisi hatte ein besseres Schicksal.

Als er seine Predigten begann, ging eine Frühlingsstimmung durch die Welt. Es schien den Menschen, als sei ein neuer Messias gekommen. Franz hat das Christentum gleichsam neu gegründet, indem er an die Stelle eines erstarrten Buchstabenglaubens wieder eine Gefühlsreligion setzte. Die Liebe überbrückte den Abgrund, der bisher so jäh zwischen Gott und der Menschheit geklafft. Die Mystik nahm dem Göttlichen seine schreckhafte Starrheit, gab ihm eine empfindende menschliche Seele. Maria namentlich, die jugendliche Gottesmutter, trat in den Mittelpunkt des Kultus. Teils klang in diesem Marienkult die ritterliche Frauenverehrung der Kreuzfahrer und der Minnesänger aus. Teils kam Maria gerade in ihrer zarten, hilflosen Weiblichkeit dem Gefühlsbedürfnis der Zeit mehr entgegen, als die tragische Gestalt des Gottessohnes und die strenge Majestät Gottvaters. Ihr widmet Franziskus stammelnde Liebeslieder, wie sie die Minnesänger an ihre Herrin, ihre liebe Frouwe, richteten. Zu ihrem Lobe erscholl allabendlich von den Türmen der Franziskanerkirchen der Glockengruß des Ave Maria.

Und nicht nur die Gottheit brachte Franziskus dem Menschen näher, auch mit der Tierwelt und mit der Natur versöhnte er ihn. Ein pantheistischer Zug geht wieder, wie in den Tagen des Hellenentums durch die Welt. Hatte das Mittelalter in den Tieren nur gottfeindliche Wesen, Schöpfungen des Satan, verzauberte Dämonen gesehen, so nennt Franz sie seine „Brüder und Schwestern". Und die Tiere dankten

ihm für seine Liebe. Die Rotkehlchen essen an seinem Tisch. Die Vögel des Feldes lauschen seiner Predigt. Ebenso nahm er von der Natur den Fluch, den die Mönchstheologie darüber gesprochen. Die Wiesen und Weinberge, die Felder und Wälder, die Flüsse und Berge fordert er auf, den Herrn zu preisen. Die ganze Schöpfung ist ihm ein Erzeugnis der Liebe Gottes, der die Menschen glücklich sehen will, der den Frühling nur kommen, die lauen Winde nur wehen läßt, damit die Kinder da unten ihre Freude daran haben.

Diese veränderten Anschauungen blieben auch auf die Kunst nicht ohne Einfluß. Durch Franziskus ist die Natur entsühnt, sie kann Gegenstand künstlerischer Verherrlichung werden. Daher tritt an die Stelle des Goldgrundes, der bisher dazu gedient hatte, die Heiligengestalten von allem Irdischen loszulösen, allmählich die Landschaft: Rosenhecken und Paradiesesgärten, wo die Vöglein singen und Tiere friedlich neben den Heiligen wohnen. Doch namentlich psychisch ist der Umschwung deutlich. Wie mitten aus der religiösen Begeisterung heraus die gefühlsinnigen Kirchengesänge der Franziskaner entstanden, tritt in den Bildern Gefühlsseligkeit an die Stelle starrer Erhabenheit. Die Heiligen, früher so finster und streng, werden gütig und mild wie der Poverello selbst es gewesen. An Maria besonders und den minniglichen Jungfrauen ihres Gefolges lernt die Kunst, was ihr am meisten fehlte: den Ausdruck des Psychischen.

2. Die Tafelmalerei unter dem Zeichen der Mystik.

Allein der Umstand, daß die Tafelmalerei, die bisher eine sehr bescheidene Rolle gespielt, jetzt tonangebender Faktor im Kunstbetrieb wurde, ist für den Umschwung des Gefühlslebens bezeichnend. Bei der Mosaikmalerei waren künstleri

Fortschritte und ein Beseelung der Gestalten schon durch die Entstehungsart der Werke ausgeschlossen. Der Maler konnte nicht unmittelbar sich aussprechen, denn er fertigte nur den Karton, wonach Handwerker das Mosaikbild bestellten. Jetzt tritt an die Stelle dieses unpersönlichen Stils, in dessen kaltem Material jede Empfindung versteinerte, eine neue Technik, die dem Meister gestattet, seine Gedanken ohne fremde Vermittlung niederzuschreiben, in flüssigen Pinselstrichen auch feinere Empfindungsnuancen zum Ausdruck zu bringen.

Trotzdem hat sich die Wandlung keineswegs schnell vollzogen. So sehr sich die Kunst bemühte, dem neuen Zeitgeist zu folgen, stand sie doch unter dem Bann einer tausendjährigen Tradition. Das byzantinische Schema herrscht zunächst noch vor. Nur ganz allmählich macht man sich frei. Die neue Empfindung sprengt die überkommenen Formen.

In der älteren Kunst war Maria gewöhnlich allein, mit betend erhobenen Armen, dargestellt worden. Seltener war das Thema der Madonna mit dem kleinen Christus, obwohl nach der Legende schon der Evangelist Lukas ein solches Bild malte. Aber auch dann wahrt Maria ihre hoheitvolle Starrheit. In steifer Vorderansicht sitzt sie, die willen- und gefühllose Trägerin des Gottessohnes, der — mehr ein verkleinerter Mann, ein Miniaturheros, als ein Kind — gravitätisch in ihrem Schoße steht, in der einen Hand als Zeichen seines Lehramtes die Schriftrolle haltend, mit der anderen feierlich den Segen erteilend.

Die ältesten Tafelbilder sind in nichts von diesen Mosaiken verschieden. Teils um an den Metallglanz des früheren Altarschmucks zu erinnern — bis zum 12. Jahrhundert war es Sitte gewesen, die Altäre lediglich mit kostbaren, aus Metall gearbeiteten Reliquiarien zu zieren —, teils wegen der

Nachbarschaft der Mosaiken oder Glasgemälde mußten die Bilder einen möglichst glänzenden Eindruck machen. Die Figuren heben sich daher wie auf den Mosaiken von Goldgrund ab. Rot, Blau, Gold ist die durchgehende Note. Auch die Gestalten selbst haben die ernste Feierlichkeit byzantinischer Typen. Der Kopf der Madonna mit den großen geschlitzten Augen und der langen, spitzen Nase, die gleichgültige Art, wie sie mit ihren überlangen, knochigen Händen das Kind hält, ist hier und dort die gleiche. Dieses hat ebenfalls die greisenhaften Züge der byzantinischen Christkinder. Von irgend welcher Neuerung, einem gesteigerten Gefühlsleben ist nicht die Rede.

Erst mit dem Schlusse des 13. Jahrhunderts, in den Werken des florentinischen Malers Cimabue macht sich eine Aenderung bemerkbar. Der Jesusknabe wird kindlicher, freundlicher. Eine leichte Neigung des Hauptes der Madonna sagt, daß sie die Gebete der Menschen hört, ihnen Hilfe und gnädige Verzeihung erwirken kann. Anmut und Weichheit, ein menschliches Rühren beginnt die mürrisch harten Züge zu beseelen. In diesem Sinne schrieb Vasari, es sei durch Cimabue „mehr Liebe" in die Kunst gekommen.

Noch zarter als Toskana hat die stille Bergstadt Siena das Madonnenideal der Mystiker verkörpert. Die Sienesen sind die erste Lyriker der neuern Kunst. Wie sie einerseits ihren Bildern etwas Zierliches, Sauberes, eine Pracht der Farbe und der Vergoldung geben, die an Byzanz gemahnt, spiegelt sich andererseits in ihren Werken auch die ganze weiche Gefühlsseligkeit wieder, die erst durch Franziskus in die Welt gekommen. Betonte die byzantinische Kunst das Greisenhafte, so herrscht hier das Jugendliche, Liebliche, Graziöse. War dort alles starr und steif, so herrscht hier

schlanke, biegsame Anmut. Es ist, als seien die steinernen Wölbungen der Kirchen plötzlich durchsichtig geworden, und man schaute hinauf in den wirklichen Himmel, wo zarte, ätherische Wesen, singend und den Höchsten preisend, in ewiger Jugend dahinleben und liebeverwandt zum Menschen herniederblicken.

Duccio, in der großen Madonna des Domes, gab die erste Anregung. Diese Maria ist nicht mehr streng und würdevoll, sie ist huldvoll und mild. Es ist, als hätte sie Mitleid mit der sehnenden Seele des Gläubigen, denn eine leise, träumerische Wehmut verklärt ihre Züge. Auch ihr Verhältnis zum Kind wird anders; nicht mehr als gleichgültige Gottesträgerin fühlt sie sich, sondern als zärtliche Mutter. Ambruogio Lorenzetti, der stille Poet, hat sie gemalt, wie sie innig ihre Wangen an die des Kindes schmiegt, hat sie dargestellt, wie sie ihrem Knaben die Nahrung reicht: mütterlich und doch magdhaft, stolz und doch schüchtern.

Ein ähnlicher Fortschritt von der Starrheit zur Seelenmalerei läßt sich bei allen Stoffen verfolgen. Nicht an den Hauptfiguren allein. Denn um die psychische Wirkung zu steigern, fügt man gern Engel und Heilige bei, in deren Freude und Trauer die Stimmung des Hauptvorganges harmonisch ausklingt. Früher verlief bei der Himmelfahrt Mariä alles in frostiger Steifheit Jetzt strahlt Dankbarkeit und himmlische Sehnsucht aus Marias Augen. Engel singen und musizieren. Jubelnde Festfreude durchwogt die Bilder. Bei der Krönung Mariä wurde früher nichts anderes dargestellt, als daß Christus, steif dasitzend, der ebenso bewegungslosen Maria eine Krone aufs Haupt setzt. Jetzt kreuzt sie demütig schwärmerisch die Arme, und der Heiland segnet sie. Heilige und musizierende Engel folgen in freudigem Erstaunen

dem Vorgang. Wird die Verkündigung dargestellt, so bemüht man sich, die schüchterne Befangenheit Marias, den kindlichen Eifer des Gottesboten auszudrücken. Selbst die Krucifixe, früher Schreckbilder mit ihren plumpen, schwarzen Konturen und dem ungeschlachten, grünlich gefärbten Leib, bekommen eine weihevolle, still wehmütige Stimmung. Stumme Ergebung spricht aus den Augen des Erlösers. Klagend oder in melancholischem Sinnen stehen die Freunde da. Einer preßt die Hände an die Brust, ein anderer hebt sie in staunender Verehrung. Ein dritter bedeckt sein Gesicht und weint heiße Thränen. —

Die gleiche Entwicklung erfolgte im 14. Jahrhundert in Deutschland. Ja, die Ideale der Mystiker fanden hier vielleicht die reinste Verkörperung, weil träumerische Empfindungsseligkeit noch mehr im deutschen Gemüt als im Charakter des Italieners liegt.

Auch in Deutschland waren vorher — namentlich in Westfalen — nur Altarwerke von starr musivischem Stil entstanden. Die Haltung ist steif, der Ausdruck leblos. Eine streng stilisierte Zeichnung begrenzt die Formen. Die Augen, die Nasen, die Bärte, die Gewandfalten, die Flügel der Engel — alles macht, obwohl mit dem Pinsel gezeichnet, mehr den Eindruck, als sei es aus Steinwürfeln zusammengesetzt.

Darüber kam auch die Prager und Nürnberger Schule nicht weit hinaus. In Prag, das durch Karl IV. ein künstlerischer Mittelpunkt geworden war, arbeitete ein Meister Theodorich, der den specifisch mittelalterlichen Stil zu höchster Vollendung ausprägte. Alle seine Gestalten sind von finsterer Majestät und ernster Erhabenheit; die Köpfe mächtig, die Augen drohend, die Gewänder feierlich nach Art des

musivischen Stils geordnet. Die Nürnberger möchten wohl dem neuen Zeitgeist folgen. Ihre Werke sind weicher als die der Prager, aber hausbacken und verständig. Die ernste Großartigkeit mittelalterlichen Stiles ist verloren gegangen, und den Ideen von hingebender Gottesminne, wie sie Franziskus erschlossen, vermochte man in der fleißigen Handelsstadt doch nicht ehrlich sich hinzugeben.

Köln, das heilige, von der Poesie uralter Geschichte umflossene Köln, wo im Laufe des Mittelalters der größte aller Dome entstand, ward auch für die Malerei das deutsche Assisi. Hier lebten im 14. Jahrhundert die großen Mystiker Albertus Magnus, Meister Eckardt, Tauler von Straßburg und Suso, Apostel der gleichen Lehre, die in Italien Franziskus verkündete. In Suso namentlich fand der seraphische Heilige einen wahlverwandten Nachfolger. Sein ganzes Leben ist ein ewiger Minnekampf, seine Verehrung der Madonna von fast sinnlicher Liebesglut. Herzlieb nennt er sie, bittet, daß sie seine Herrin werden möchte, weil sein junges, mildes Herz ohne Liebe nicht sein könne. Nach ihr sehnt er sich nachts und grüßt sie morgens. In der Maienzeit, wenn die Burschen ihren Mädchen Lieder singen, bringt auch er der Gebenedeiten sein Lied dar. Körperlich glaubt er sie vor sich zu sehen, in langem, weißem Gewand, einen Rosenkranz im goldblonden Haar; vernimmt Gesänge, als ob Aeolsharfen klängen. Die Bilder sind in die Malerei übersetzte mystische Visionen, blumenzarte, ätherische Träume frommer, erdentrückter Schwärmer. War Maria bisher eine ernste, erhabene Königin, so erscheint sie jetzt als holdselige Jungfrau im Liebreiz der Jugend, wie eine Prinzessin von einem Hofstaat fittiger Ehrenfräulein umgeben. Kleine Idyllen von

sehr viel Zartheit treten an die Stelle des hoheitvollen Monumentalstils von früher.

Als der Begründer dieser neuen Richtung wurde bis vor Kurzem Meister Wilhelm genannt. Doch geht aus den datierten Monumenten hervor, daß in den Jahren 1358 bis 1372, als Wilhelm von Herle arbeitete, sich die kölnische Malerei noch in durchaus mittelalterlichen Bahnen bewegte. Die hart gezeichneten Figuren mit den eckigen Bewegungen und den plumpen Händen ähneln in nichts den schmächtigen Wesen mit der weich geschwungenen Haltung, die so typisch für die kölnische Schule sind. Der Schöpfer dieses neuen Stils wurde erst Hermann Wynrich von Wesel, der nach Wilhelm von Herles Tod dessen Werkstatt übernahm und dann von 1390—1413 das Kölner Kunstleben beherrschte. Von ihm, nicht von Meister Wilhelm rührt der berühmte Marienaltar her, der besonders deutlich das Erwachen der neuen Anschauungen zeigt.

Die Bilder sind nicht sämtlich von einer Hand. Die derben Passionsscenen der oberen Reihe scheinen die Arbeit eines Gesellen zu sein, der in der älteren Weise arbeitete. Wynrich malte die sechs mittleren Tafeln, worin die Kindheit Jesu in entzückender Frische erzählt wird. Auch er selbst hatte, wenn er später an bewegte, leidenschaftliche Vorgänge sich wagte, wenig Erfolg. Nur wo es um stille Madonnen, um milde Weiblichkeit sich handelt, ist seine frauenhaft zarte, lyrische Kunst am Platz. Der schmale, gebrechliche Leib seiner Jungfrauen, umflossen von wallenden Gewändern, tritt gänzlich zurück vor dem Eindruck der sanften, braunen Augen, aus denen die Sehnsucht nach dem Jenseits, die Sehnsucht nach dem himmlischen Bräutigam strahlt. Sinnend neigt sich das Köpfchen zur Seite. Schmal sind die Schultern,

flach ist die Brust. In feinen ätherischen weißen Händen endigen die schwachen mageren Arme. Selbst die Männer, obwohl sie Bärte tragen, haben nichts von kraftvoller Männlichkeit. Sie blicken schüchtern und demütig, träumerisch wie Kinder in die Welt. Man denkt an die Lehren der Mystiker, die in einem gesunden Körper das schwerste Hindernis auf dem Wege zur Seligkeit sahen. Man erkennt aber auch, daß aus dieser Unterordnung des Körperlichen unter das Seelische alle Vorzüge dieser Kunst sich ergeben. Nur indem Wynrich alles Körperliche so zurücktreten ließ, vermochte er den Gefühlsausdruck, nach dem er strebte, so rein und ungetrübt zu geben. „Die typische Aehnlichkeit der „Gestalten, das feine Oval der Köpfchen, die gebrechliche „Schlankheit der Körper — es dient dazu, in eine ferne Welt „zu entrücken, wo alles anmutig und schön ist, die Gefühle „zart und fein, in ein Paradies, wo keine Roheit, kein Miß„ton die große Harmonie, die himmlische Sphärenmusik stört."

„Daß selbst die Landschaft zuweilen herangezogen wird, „um die Paradiesesstimmung der Bilder zu steigern, ist eben„falls den Lehren der Mystiker zu danken. Wie in Italien „Franziskus, hatte in Deutschland Suso die Natur vom Fluche „der Mönchstheologie befreit. Blumen, besonders Rosen, „Paradiesgärten, in denen Madonna wandelt, kommen häufig „in seinen Visionen vor." Er beschreibt das Paradies als eine schöne Au, wo Lilien und Rosen, Veilchen und Maiblumen duften, wo Stieglitze und Nachtigallen Tag und Nacht in herrlichen Weisen singen. Darum liebt es auch Wynrich, die Madonna im Freien darzustellen, auf blumigem Rasen, von zarten Jungfrauen begleitet. Bald kniet neben ihr die heilige Katharina, die sich mit dem Christkind verlobt, bald *Agnes*, die mit dem Lämmlein spielt. Andere lesen vor aus

kostbaren Büchern, musizieren, pflücken Blumen, unterweisen das Christkind im Zitherspiel. Auch Ritter, schlank wie Mädchen, gesellen sich hinzu, um mit den Fräulein sittige Unterhaltung zu pflegen. Ringsum sproßt und grünt es, duftet und blüht es. In Werken der Art fand das Mittelalter der deutschen Kunst sein Ende. Es ist der letzte Klang aus jener Welt der reinen Harmonien, die Franziskus und Suso erschlossen hatten.

3. Die Begründung des epischen Stils durch Giotto.

Noch weit folgenreicher wurde nach einer anderen Seite das Auftreten des Franziskus. Er vertiefte nicht allein durch seine Predigten das Empfindungsleben und schuf so den Boden für jene lyrisch-empfindsame Malerei, die in Köln und Siena blühte. Indem er an die Stelle des dogmatischen den persönlichen Christus setzte, wie seine irdische Lebensarbeit ihn als Menschen neben anderen Menschen zeigte, führte er auch die Christuslegende als neuen Stoff der Kunst zu. Ein Epos war gegeben, das auch vom Maler erzählt werden konnte. Und namentlich: das eigene Leben des Heiligen mit all seinen Entbehrungen und wunderbaren Geschehnissen reizte zur Darstellung. In epischer Breite, in großen monumentalen Bildern sollte geschildert werden, was Franz erlebt und gethan.

An Wandflächen fehlte es nicht, denn die Gotik in Italien war eine andere als im Norden. Das Princip war, weite Binnenräume mit wenig Stützen durch große Bogen zu überspannen. Und da diese ungegliederten Flächen von selbst zur Dekoration mit Wandgemälden aufforderten, trat die Freskomalerei als tonangebender Faktor in das italienische Kunstschaffen ein.

Für die Franziskuslegende gab es keine altgeheiligte Tradition. Nachdem jahrhundertelang die Künstler, einer dem anderen folgend, sich darauf beschränkt hatten, die Kultusbilder Christi und der Maria zu schaffen, an denen jede Bewegung, jede Gewandfalte durch kirchliche Satzung bestimmt war, hatten sie bei diesem neuen Thema plötzlich Freiheit. Alle Scenen waren — nach den Erzählungen der Mönche oder der Lebensbeschreibung des Bonaventura — gänzlich neu zu gestalten. Statt ruhiger Gnadenbilder mußten bewegte Vorgänge, Handlungen, Ereignisse geschildert werden. Zur Bewältigung solcher Dinge reichte Gefühlsschwärmerei, reichte mystische Versenkung nicht aus. Eine große männliche Gestaltungskraft, ein freies Schaffensvermögen, ein gewisser Realismus war nötig. Daß an Stelle der ewig gleichbleibenden himmlischen Gestalten zum erstenmal ein realer, beinahe zeitgenössischer Stoff in den Darstellungkreis trat, bedeutete einen vollständigen Bruch mit der mittelalterlichen Tradition. Es ist daher kein Zufall, daß zur Lösung dieser Aufgabe eine Stadt berufen war, die mit gar keiner Ueberlieferung zu brechen hatte, da sie während des Mittelalters stumm beiseite gestanden: nicht das ewige Rom, das stolze Venedig oder das mächtige Pisa, sondern das junge Florenz, das damals neu und frisch, mit unverbrauchter Kraft, in die Kultur und Kunst Italiens eintrat. Hatte Siena, die stille Bergstadt, und Köln, das heilige Köln, den mystischen Idealen des Trecento den zartesten Ausdruck gegeben, so tritt der große Giotto diesen Lyrikern als Epiker, den Mystikern als der Realist des 14. Jahrhunderts zur Seite.

In der Grabkirche des Heiligen, San Francesco in Assisi, verdiente er sich die Sporen. Giovanni Cimabue,

dem die Dekoration übertragen war, hatte ihn, den früheren Hirtenbuben, nebst anderen Gesellen mit sich genommen und überließ ihm zur selbständigen Ausführung die Bilder aus der Franziskuslegende, die die Wände der Oberkirche überziehen. Giotto malte sie. Und nachdem er an dem neuen Thema seine Kraft geübt, an der Hand des zeitgenössischen Stoffes sich von den Fesseln des Byzantinismus befreit, sah er auch das Alte mit modernem Auge. Auf die Franziskuslegende folgte die Neugestaltung des Lebens Christi, das er in Padua, in der Kirche der Arena, erzählte. Nachdem er dann noch in der Unterkirche von Assisi die drei Gelübde des Franziskanerordens: Armut, Gehorsam und Keuschheit sowie die Glorie des Franziskus gemalt und in den verschiedensten anderen Städten — in Rom, Ravenna, Rimini und Neapel umfangreiche (heute zerstörte) Werke geschaffen, kehrte er 1334 nach Florenz zurück, wo er zum Baumeister des Domes und des Campanile ernannt wurde und auch als Maler — in der eben vollendeten Franziskanerkirche Santa Croce — noch eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltete. Drei Jahre nach seiner Rückkehr, am 8. Januar 1337 erfolgte sein Tod. Boccaccio schrieb über ihn im Dekamerone: „Giotto war ein solches Genie, daß nichts in der Natur war, was er nicht so abgebildet hätte, daß es nicht nur der Sache ähnlich, sondern diese selbst zu sein schien.“ Und Polizian läßt ihn in seiner Grabschrift sagen: Ille ego sum, per quem natura extincta revixit.

Ein solches Lob, dem Naturalisten Giotto gespendet, wird dem modernen Auge sehr übertrieben scheinen. Wer mit realistischem, dem Stil späterer Epochen entlehnten Maßstab an Giottos Werke herantritt, findet keinen Eingang in die Werkstatt seines Geistes.

Wohl überrascht er, wenn es Außergewöhnliches, Exotisches zu schildern gilt, zuweilen durch ganz modernen Naturalismus. Unter dem Gefolge der heiligen drei Könige in der Kirche von Assisi sind wunderbare Exemplare mongolischer Rasse, mit eingedrückter Nase, gelber Hautfarbe und ebenholzschwarzem Haar. Ebenso fallen die Nubierköpfe in der Kirche Santa Croce durch ethnographische Treue auf. Doch daß sie auffallen, zeigt, wie vereinzelt solche Dinge bei Giotto sind. Auch er hat, wie alle früheren, einen durchgehenden Typus: jene harten, wie aus Holz geschnitzten unpersönlichen Gesichter mit den vorstehenden Backenknochen, den mandelförmigen Augen und der gradlinigen, sogenannten griechischen Nase.

Das Nackte zu studieren lag noch nicht im Sinne der Zeit. Wo unbekleidete Figuren gegeben werden, wie in der Taufe Christi oder in den Kreuzigungsbildern, ist daher die Zeichnung ganz allgemein.

Was das Kostüm anlangt, hat er in einzelnen Fällen, wie auf dem Bild der Anbetung der Könige, zeitgenössische Moden verwendet. Doch nur bei Figuren, die er in Gegensatz zu den Gestalten des spezifisch christlichen Glaubenskreises setzen will. Für die Heiligen behält er die feierliche Idealtracht bei, die das Mittelalter von der Antike übernommen hatte. Sie tragen Toga, Tunika und Sandalen. Der Kopf bleibt unbedeckt.

Wie in der Darstellung des Menschen, ist er als Tiermaler von Naturtreue weit entfernt. Der Hühnerhund, der auf einem der Paduaer Fresken an Sankt Joachim aufspringt, der Esel, auf dem ebenda der heilige Joseph reitet, und die drei Kamele auf dem Bilde der Anbetung der Könige in Assisi sind an naturalistischer Durchbildung wohl

das Hervorragendste, was Giotto auf dem Gebiet der Tierdarstellung leistete. Die Schafe, die der frühere Hirtenjunge hätte kennen müssen, sind wenig korrekt gezeichnet. Das Pferd bleibt für ihn eine unverstandene Maschine.

Noch befremdlicher wirken seine Hintergrunde. All diese Baulichkeiten, in ihren Einzelheiten naturwahr, bilden als Ganzes doch keinen realistischen Hintergrund. Viel zu klein, sind sie weder perspektivisch richtig gezeichnet noch stehen sie in richtigem Verhältnis zu den Menschen. Diese sind oft größer als die Häuser, in denen sie wohnen. Ebenso bewegt er sich als Landschafter in den primitivsten Bahnen. Die Natur setzt sich gewöhnlich aus wunderlich gezackten, kahlen Felsen zusammen, auf denen hier und da ein Stamm wächst, der auch wieder als einzige Bekleidung höchstens ein Dutzend wie aus Blech geformte Blätter hat. Die malerischen Elemente der Landschaft, Flüsse, Thäler, Hügel und Wälder, ihre ernste und heitere Vegetation kamen für ihn so wenig wie für andere Meister des Trecento in Frage. „Wenn du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, die natürlich scheinen, so wähle große Steine aus, rauh und unpoliert, und zeichne sie nach der Natur.“ Diese Vorschrift Cenninis ist ein bezeichnendes Dokument für die Naturauffassung einer Epoche, der noch der Baum den Wald, der Stein das Gebirge bedeutete.

Selbst das Kolorit Giottos, so sehr es in seiner lichten Haltung von den preciös barbarischen Farben der Byzantiner abweicht, ist weit entfernt der Wirklichkeit zu folgen. Wie er die Pferde zuweilen rot, die Bäume blau malt, ist auch eine Bezeichnung der Stoffe, aus denen die Dinge bestehen, ein Unterschied in der Behandlung der

Architektur, der Gewänder und des Fleisches weder erreicht noch versucht.

Doch man darf, um die Bedeutung eines Künstlers festzustellen, ihn nie mit Späterem, nur mit Früherem vergleichen. Da imponiert schon die Erweiterung des Stoffgebietes, die sich durch Giotto vollzog. Die byzantinische Kunst hatte nur die regelhafte, für Ewigkeiten festgemauerte Ruhe des Göttlichen dargestellt, es in hieratischer Starrheit, über Zeit und Raum erhaben vor Augen geführt. Bewegte Scenen darzustellen, war nur nebenher und schüchtern versucht. Giotto als erster giebt der Kunst die Wendung zur Aktion, schildert nicht Ruhiges, sondern Bewegtes, nicht Zeitloses, sondern Geschehen. Indem er an die Stelle der repräsentierenden Andachtsbilder ganze Epen, ganze Dramen setzte, wurde er der erste Historiker der christlichen Kunst.

Und hält man fest daran, immer nur an Früheres, nicht an Späteres zu denken, wird auch sofort ersichtlich, welche Summe technischer Ausdrucksmittel Giotto erst schaffen mußte, um diesen neuen Stil zu begründen. Die Figuren sind nicht naturalistisch durchgebildet, aber er als erster weiß menschliche Gestalten in voller Bewegung darzustellen. Die Tiere sind nicht gut gezeichnet, aber er als erster öffnet seine Fresken den Vertretern des Tierreichs, von den Vierfüßlern bis zu den Vögeln, die der Predigt des Franziskus lauschen. Seine Landschaften sind noch symbolisch, trotzdem war es ein jäher Ruck, mit dem er die Gestalten aus der byzantinischen Raumlosigkeit in eine bestimmte örtliche Umgebung setzte, sie auf der Erde in der freien Natur, auf den Straßen und Plätzen der Städte zu neuem, lebensvollen Wirken vereinte.

Schließlich erklärt sich vieles, was gegen die Natur-

wahrheit zu verstoßen scheint, nicht aus mangelndem Können, sondern aus den stilistischen Anforderungen des großen Stils. In der souveränen Sicherheit, mit der er die Gesetze des Monumentalstils feststellte, liegt seine eigentliche unsterbliche Größe. Giotto wußte noch, was spätere Maler vergaßen, daß es gar nicht Aufgabe der Wandmalerei ist, naturalistische Wirkungen in Form und Farbe zu erstreben, sondern daß sie nur ihren Zweck erfüllt, wenn sie in den Grenzen rein schmückender Flächendekoration sich hält. Aus diesem Grunde ist er noch für unsere Zeit, für Puvis de Chavannes und andere, der starke Anknüpfungspunkt geworden. Nachdem die jahrhundertelange, auf den Realismus gerichtete Entwicklung ihren Abschluß gefunden, trat desto mehr hervor, daß Giotto vor sechs Jahrhunderten schon das besaß, was wir heute wieder erstreben. Sein ganzes Schaffen wurde nicht durch naturalistische sondern durch dekorative Gesichtspunkte bestimmt. Gerade indem er der monumentalen Wirkung zuliebe vieles von der Naturwahrheit, die auch er hätte erreichen können, opferte, ergriff er im Kern die Aufgabe raumschmückender Kunst.

Sein Geheimnis liegt in dem großen Zug der Linien, in der klaren Anordnung der Gruppen, in der strengen Unterordnung aller Einzelheiten. Damit kein kleinliches Detail den Linienfluß stört, wählt er Typen, die an Gesicht und Gestalt einfach und maßig sind. Damit die Klarheit der Erzählung nicht leidet, vermeidet er alle malerischen Füllfiguren, beschränkt sich darauf, in lakonischer Kürze den geistigen Gehalt des Themas in künstlerische Anschauung umzusetzen. Da sich die hohe Getragenheit des Monumentalstils nicht mit jähen Wendungen und unsicheren Gesten verträgt, bildet er sich eine feststehende Gebärdensprache, die wie die Schrift-

sprache für die gleichen Dinge immer die gleichen Worte benutzt, und so dem Betrachter sofort beibringt, was die Figuren sagen. Ein signifikanter Blick, eine leichte Bewegung der Hand und des Körpers, der die lose herabhängenden Gewänder willig folgen, müssen genügen, die Bedeutung der dargestellten Person, die Regungen ihres Seelenlebens zum Ausdruck zu bringen. Da er die Wandmalerei lediglich als Flächendekoration auffaßt, vermeidet er alle plastischen, auf die Illusion von Körperlichkeit ausgehenden Wirkungen, arbeitet in demselben Stil wie die Japaner, bei denen ebenfalls die Menschen weder Rundung haben noch Schatten werfen. Auch die Farbe muß sich dem dekorativen Zwecke unterordnen. Daher trägt er kein Bedenken, bewußt von der Wirklichkeit abzuweichen, wenn eine naturwahre Farbe die helle Gesamtharmonie, den bleichen Gobelinton der Bilder zerstören würde. Die Stilisierung der Landschaft ergab sich als weitere Folge. Sie durfte nicht selbständig auftreten, nur die Begleitung zu den großen Hauptlinien der Figuren bilden. Darum hält er sie in den einfachsten Formen. Auch Giotto wußte, daß in so kleinen Häusern keine Menschen leben können, daß Pflanzen und Bäume nicht so symmetrisch wachsen, daß Felsen nicht so treppenförmig abgestuft oder so nadelförmig spitz sind. Aber er malt sie so, weil jede naturalistische Durchbildung ihn von seinem Ziel entfernt hätte. Denn hätte er die Häuser größer gegeben, so wären seine Bilder statt Monumentalmalereien Architekturstücke und historische Genrebilder im Stil Gentile Bellinis geworden. Hätte er die Felsen nicht so abgetreppt, nicht so schroff gradlinig gezeichnet, wäre er nicht im stande gewesen die Pläne so scharf zu sondern, die verschiedenen Ereignisse so deutlich zu trennen. Hätte er die Bäume naturalistisch

durchgeführt, so hätte sich nicht nur eine Dissonanz mit den maßig gradlinigen Figuren ergeben, es wäre auch der Eindruck der Feierlichkeit verloren gegangen, den sie gerade in ihrer Stilisierung machen. Nur indem er auf alles Kleinliche, auf alle naturalistischen Einzelheiten verzichtete und die Natur vereinfachte, um sie noch elementarer sprechen zu lassen, konnte er seinen Werken die feste Geschlossenheit, jene sakramentale Würde geben, die dem Thema sowohl wie dem Stil dekorativer Kunst entspricht.

Und der Begründer dieses Stils konnte nur ein so klarer männlicher Geist wie Giotto werden. Es ist eine geschichtliche oder besser eine psychologische Merkwürdigkeit, daß inmitten dieser gefühlseligen Generation ein Mann lebte, der gar nichts vom Mystiker hat. Man braucht, um diesen Zug seines Charakters zu erkennen, nur seine Madonnenbilder zu betrachten. Von der Zartheit und mystischen Innerlichkeit der Sienesen und Kölner sind diese Werke weit entfernt. Eine gewisse Nüchternheit, ungraziöse Härte und poesielose Sachlichkeit haftet ihnen an. Statt wie die andern nach ätherischer Holdseligkeit zu streben, trägt er realistisch-genrehafte Züge in das Thema hinein. Das Kind steckt den Finger in den Mund, spielt mit einem Vogel, ist im Begriff der Mutter auf den Schoß zu klettern. Auch die paar Züge, die aus seinem Leben bekannt sind, deuten seine Doppelstellung an. Er verherrlicht die Franziskanergelübde, verwahrt sich aber ausdrücklich dagegen, daß für ihn selbst Armut das Ziel des Strebens bedeute. Er ist Maler, bewegt sich aber mit gleichem Erfolg in der materiellsten aller Künste, die gar keine Empfindung, nur handwerkliche Tüchtigkeit und mathematische Berechnung voraussetzt: in der Baukunst. Er malt Mystisches, gilt aber seinen Zeitgenossen als sehr ver-

ständiger Mann, dessen moderne Anschauungen und kaustische Witze seltsam kontrastieren mit dem Wesen des Heiligen, als dessen Verherrlicher ihn die Kunstgeschichte feiert. Dem entspricht seine Kunst. Man ersieht aus ihr, wie aus den Werken der Sienesen, welche Tiefe des Gefühlslebens durch Franziskus erschlossen war. Alle Regungen des menschlichen Herzens, Zorn und Demut, Liebe und Haß, Mut und Entsagung hat er meisterhaft interpretiert. Aber er thut es ohne mystische Traumseligkeit, in verständiger Sachlichkeit. Seine Kunst ist klar und durchsichtig, spricht in knappen, lapidaren Sätzen wie ein mathematischer Beweis. Kein Schwärmer, aber ein positiver exakter Geist, kein Träumer, aber ein gewaltiger Arbeiter von gesunder, breitausgreifender Männlichkeit, hat er auf ein Jahrhundert hinaus die Bahnen der italienischen Kunst bestimmt.

4. Die Freskomalerei des späteren Trecento.

Nachdem Giotto der Malerei die Zunge gelöst, begann in ganz Italien eine ungeheure Thätigkeit. In Florenz bot die Kirche Santa Croce, wo Giotto seine letzten Bilder geschaffen, auch den Jüngeren ein reiches Arbeitsfeld. Gleichzeitig erhielt die Kirche Santa Maria Novella ihre Ausstattung. Siena, das lyrisch mystische Siena folgte ebenfalls dem episch gewordenen Zeitgeist, ließ seinen Palazzo publico mit Fresken dekorieren. In Pisa, der schlafenden, toten Stadt, enthält das Camposanto eine der gewaltigsten Bilderreihen mittelalterlicher Kunst. In Padua, wo Giottos Werk in der Arena den Sinn für monumentale Kunst geweckt, erprobten in der Kirche Sant Antonio und in der Kapelle San Giorgio nun auch einheimische Künstler ihre Kräfte.

Die hauptsächlichsten Namen sind: für Florenz Taddeo

Gaddi, Giottino, Maso di Banco, Giovanni da Milano, Andrea Orcagna, Agnolo Gaddi, Antonio Veneziano, Francesco da Volterra und Spinello Aretino — für Siena: Simone Martino, Lippo Memmi, Pietro und Ambruogio Lorenzetti — für Padua: Altichiero da Zevio und Jacopo d'Avanzo. Pisa, das ein Hauptsitz der Plastik war, hatte außer Francesco Traini keine einheimischen Maler sondern rief auswärtige zur Erledigung der großen Arbeiten herbei.

Zunächst fand, nachdem Giotto mit dem Christusleben, der Franziskus- und Johanneslegende vorausgegangen, nun die ganze Bibel, die ganze Heiligenlegende Bearbeitung. Die Geschehnisse des Alten wie des Neuen Testamentes und die Erzählungen der Legenda aurea wurden in demselben episch anschaulichen Stil geschildert, in dem die Predigten des Franziskus gehalten waren.

Dann trat der Dominikanerorden als mächtiger Faktor in das Kunstleben ein. Den Bettelmönchen, schlichten Männern des Volkes, gesellten sich die gelehrten Advokaten der Kirche, die Vertreter jenes Ordens, der seine Hauptaufgabe in der wissenschaftlichen Formulierung und strengen Aufrechterhaltung der reinen Kirchenlehre sah. Diesem starr gelehrten, streng scholastischen Geist entspricht die Kunst, die unter dem Schutze des Dominikanertums sich entfaltete. Während in den Franziskanerbildern nur ausnahmsweise Allegorien vorkommen, gewöhnlich der schlichte Legendenton gewahrt ist, handelte es sich hier darum, in lehrhaften allegorischen Darstellungen das System und die Moral des heiligen Thomas von Aquino, des scholastischen Dominikanerfürsten zu verherrlichen. Und erstaunlich ist, mit welch heiligem Ernst die Maler versuchten, auch diese ganz abstrakten, sinnlich kaum

zu packenden Dinge in die Sprache der Kunst zu übertragen. In der berühmten Glorie des heiligen Thomas von Francesco Traini sollte die geistige Einwirkung, die der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und seinerseits auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Traini thut es durch ein kompliziertes System von Strahlen, die auf Thomas fallen und von ihm ausgehen. In dem Freskencyklus der spanischen Kapelle in Santa Maria Novella war die kulturgeschichtliche Bedeutung des Dominikanerordens, sein wissenschaftliches System und strenges Hüteramt der Wahrheit darzustellen. Man sieht also um den Thron des Statthalters Christi Hunde (Domini canes) gelagert, wie sie des Rufes harren, sich auf die Wölfe (die Ketzer) zu stürzen; weiter Mönche, wie sie predigen, und sündige Seelen, die durch die Geistlichen bekehrt, ins himmlische Jenseits eingehen. Wie hier die praktische ist auf dem andern Bild die wissenschaftliche Thätigkeit des Ordens dargestellt. Der heilige Thomas sitzt auf gotischem Thron, zu dessen Füßen die überwundenen Ketzer Arius, Averroes und Sabellius kauern. Dann folgen, durch Frauengestalten personifiziert, die weltlichen und geistlichen Wissenschaften. Eine der Gestalten, mit Erdkugel und Schwert soll die Majestät, eine andere mit Pfeil und Bogen die Schrecken des Krieges, eine dritte mit der Orgel die Musik bedeuten. Männliche Gestalten sind noch als Vertreter der allegorischen Begriffe beigegeben.

Die ähnlichen politischen Allegorien, wie sie in Gerichts- und Ratsälen üblich wurden, sind auf den größten dichterischen Genius der Zeit, auf Dante zurückzuführen. Nachdem dieser das Ideal des Staatslebens definiert, konnte Ambrogio Lorenzetti von Siena seine Wandbilder des Palazzo publico

malen, die halb sittenbildlich, halb allegorisch die Segnungen des guten, die Schrecken des schlechten Regimentes vorführen

Teils auf Dante, teils auf die Lehren der beiden Mönchsorden gehen auch die symbolisch visionären Stoffe zurück, die neben den Allegorien aufkamen. Denn in dem Hinweis auf das Jüngste Gericht, auf Paradies und Hölle sahen diese Prediger das wirksamste Mittel die Gemüter zu erschüttern. Ein Bruder Giacomino da Verona beschreibt das Paradies als einen himmlischen Königshof. Die Patriarchen und Propheten, in grüne, weiße und blaue Gewänder gehüllt, die Apostel auf goldenen und silbernen Thronen, die Märtyrer, rote Rosen im Haar, scharen sich um den Ewigen, in nie getrübter Freude dahinlebend. Zur Seite Christi thront Maria, schön wie eine Blume, von den Engeln durch Harfenspiel und jubelnde Hymnen geehrt. Die Hölle wird als eine Stadt der Unterwelt beschrieben. Giftige Gewässer fließen durch sie hin. Ein Himmel von Metall überwölbt sie. Mit großen Stöcken hauen die Teufel auf ihre Opfer ein. Feuer sprüht aus ihrem Munde; wie die Wölfe heulen, wie die Hunde bellen sie. Dann gab Dante in der Divina commedia diesen Ideen die klassische Form. Nicht bloß die Gliederung des Jenseits in Hölle, Fegfeuer und Paradies, auch die Art der Verteilung und Abwägung der Strafen erhielt durch ihn die dogmatische Fassung.

Die Künstler folgten, indem sie den typischen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, wie sie schon früher üblich waren, ebenfalls umfangreiche Schilderungen des Paradieses und der Hölle zur Seite stellten. Namentlich Orcagna und der große Unbekannte des Pisaner Camposanto ragen durch Werke dieser Art hervor. Während in den byzantinischen Darstellungen des Jüngsten Gerichtes alles in lebloser Steif-

heit verlief, herrscht hier seelische Bewegung. Christus ist leidenschaftlich erregt, die Madonna Fürbitterin der Menschheit. Die Apostel folgen in angstvoller Spannung dem Vorgang. — Die Hölle ist als Durchschnitt eines unterirdischen Gebirges gedacht, dessen Felswände die verschiedenen Klassen der Sünder trennen. Satans Schreckgestalt nimmt die Mitte ein. Unter ihm lodern Flammen. Alle Arten von Martern erfüllen den Schreckensraum. — Von Jubel und Seligkeit ist das Paradies durchwogt. Gerade indem Orcagna hier jede Bewegung meidet, nur jugendliche Köpfe und strahlende Augen malt, die in leuchtendem Glanz auf den Betrachter blicken, erreicht er überirdische Wirkung: selbst der gewaltige Akt des Gerichtes kann die Seligen in ihrem himmlischen Frieden nicht stören.

Die Todesallegorien bilden gleichsam die Einleitung zu diesen Darstellungen des Jenseits. Hungersnot und Krieg hatte damals die Völker heimgesucht. Die Pest hatte ihren Triumphzug durch Europa gehalten. Man glaubte sich von Gottes Strafgericht verfolgt, hatte die Wahrheit der alten Lehre kennen gelernt, daß der Mensch jederzeit gerüstet sein müsse, vor den Richterstuhl des Höchsten zu treten. So entstand damals das Gedicht von den drei Toten, die den drei Lebenden in den Weg treten mit der ernsten Mahnung: „Was ihr seid das waren wir, was wir sind das werdet ihr". Jacopone dichtete seine Lieder, worin er den Allgleichmacher Tod als die fürchterliche Macht besang, die plötzlich und tückisch ins blühende Leben eingreift. Das Gegenstück zu diesen Gedichten bildet der Trionfo della morte des Camposanto, von allen symbolischen Darstellungen des 14. Jahrhunderts wohl die bedeutendste. Denn nicht nur in der großartigen Gestaltung der Idee, auch an Naturbeobachtung

geht dieser Meister über das Niveau der Schule hinaus. Hatte Giotto sich als Landschafter auf nackte Felsen beschränkt, so wird hier zum erstenmal die Natur im Schmucke der Vegetation gegeben. Ebenso imponiert die realistische Kühnheit, mit der er die zurückscheuenden Pferde oder bei der Bettlergruppe die Verkrüppelungen und Verstümmelungen malt.

Ueberhaupt sind gewisse stilistische Fortschritte, die über Giotto hinaus gemacht wurden, auch in manchen anderen Werken bemerkbar. Orcagna und die Sienesen ergänzen ihn in der psychologischen Analyse. Hatte Giotto starke Empfindungen in dramatischer Deutlichkeit interpretiert, so malt Orcagna auch feinere leise Gefühle, die verschwiegen ein halbes Traumleben führen. Ebenso halten die Sienesen auch im Fresko an ihrer heimischen Empfindung fest und gehen dadurch psychisch über Giotto hinaus. Statt des energischen Ausdrucks des Altmeisters herrscht bei ihnen mehr weiche Träumerei, statt ernster Leidenschaft milde Lieblichkeit, statt pathetischer Dramatik lyrisch empfindsame Zartheit.

Durch seine realistischen Hintergründe fällt der Meister auf, der die Fresken der Capella Spagnuoli schuf. Er zeichnet das einemal einen Garten mit Obstbäumen und bevölkert ihn mit jungen Leuten, die Früchte pflücken oder sich im Schatten ergehen. Das anderemal giebt er die Kathedrale von Florenz genau so, wie sie von den zeitgenössischen Architekten geplant war. Noch weiter gehen nach der realistischen Seite die Paduaner. Hatte Giotto in einfachem Reliefstil die Figuren nebeneinander gestellt, so versuchen die Paduaner schwierigere perspektivische Probleme. Die Bauwerke des Hintergrundes sind korrekter in den Größenverhältnissen, die entfernten Gestalten perspektivisch richtiger verkleinert. Auch die Charaktere sind individueller, mehr porträt-

artig gefaßt, die Tiere ebensogut wie die Menschen beobachtet. Namentlich die Wiederkäuer, den ruhigen langsamen Schritt der Ochsen haben sie in verblüffender Weise gezeichnet. Selbst das Nackte ist, wo es bei Martyrien darzustellen war, mit einer gewissen Naturkenntnis gegeben.

Von einer eigentlichen Entwicklung in realistischem Sinn läßt sich gleichwohl nicht sprechen. Wenn von einem Schüler Giottos, einem gewissen Stefano berichtet wird, er sei wegen seines naturalistischen Stils „Affe der Natur" genannt worden, so ist dieser Notiz ebenso bedingter Wert beizumessen wie dem Urteil, das Boccaccio über Giottos Naturalismus fällt. Richtiger kennzeichnet Dantes Commentator Benvenuto da Imola die Lage, wenn er zu den Versen Dantes, daß Giotto in der Malerei das Feld behaupte, noch 1376, also 40 Jahre nach Giottos Tod die Anmerkung macht: „Und wohlgemerkt, er behauptet es noch immer, da seitdem kein Größerer gekommen". Wie während des Mittelalters der byzantinische, herrschte während des 14. Jahrhunderts der Giottostil. In der Erweiterung des Stoffgebietes, nicht in der Vermehrung des von Giotto angehäuften technischen Kapitals bestand die Entwicklung. Die Formen, die der Altmeister geschaffen, dienen den Malern dazu, nun den ganzen Gedankengehalt der Zeit in bildliche Anschauung umzusetzen. An die dunkelsten Allegorien, die phantastischsten Vorstellungen vom Jenseits, die Bearbeitung der gelehrtesten Kirchendogmen treten sie heran, wollen in das ABC der Form, wie es Giotto festgestellt, gleich die Unendlichkeit weltbewegender Ideen legen. An der technischen Vervollkommnung dieser Formen arbeiten Wenige. Die ganze Malerei war — wie in unserem Jahrhundert zur Zeit des Cornelius — das Produkt einer vorwiegend litterarischen Epoche, als die großen

Denker und Dichter, Dante und Petrarka, die Geister beherrschten und auch den Künstler veranlaßten, sich nicht als Maler, sondern als Dichter seiner Werke zu fühlen.

II. Die Nachblüte des mittelalterlichen Stils im Quattrocento.

---

5. Der Kampf des alten mit dem neuen Zeitgeist.

Die Reaktion gegen die Gedankenmalerei der Giottoschüler war notwendig, eine Lebensfrage. Statt an die Kirchenlehrer an die Poeten sich anzulehnen, mußte die Malerei selbst stehen lernen. Statt Gelehrsamkeit zu illustrieren, mußte sie Herrin im eigenen Hause werden. Das ist der Umschwung, der sich im 15. Jahrhundert vollzog. All jene Triumphe der Keuschheit, der Armut, der ecclesia militans, jene Allegorien des guten und schlechten Regiments, wie sie die Gedankenmaler ersonnen hatten, fanden keine Bearbeitung mehr. An die Stelle der dogmatisch-didaktischen Bestrebungen, an die Stelle der litterarischen Kompositionen treten einfache Bilder, die in sich selbst die Berechtigung für ihr Dasein tragen. Man erdichtet nicht mehr, sondern beobachtet, malt keine Gedanken mehr, sondern Dinge. So bedeutet das 15. Jahrhundert die allmähliche Eroberung der sichtbaren Welt und Hand in Hand damit die allmähliche Ausbildung der Technik.

Auch die große Kulturwandlung, die sich zu Beginn des Quattrocento vollzog, lenkte die Malerei in diese Bahn. Die Kultur des Mittelalters war durchaus kirchlich gewesen. Die Kirche regelte die Sitten der Völker, unterwies sie in praktischen Dingen und belehrte sie in geistigen, soweit es

ihr gut schien. Allmählich war die Menschheit herangereift und wies die Bevormundung als Zwang von sich ab. Die Einheit des mittelalterlichen Bewußtseins ging in die Brüche. Sinnlichkeit und Denken machten der Askese, dem blinden Glauben gegenüber ihre Rechte geltend. Die christliche Demut weicht dem Gefühl persönlicher Stärke. Statt sich mit dem Wechsel auf das Jenseits zu begnügen, beginnt der Mensch sich einzurichten auf der Erde, die Kräfte und Geheimnisse des Alls sich dienstbar zu machen. Neue Erdteile werden entdeckt, umwälzende Erfindungen auf allen Gebieten gewerblicher Thätigkeit gemacht. Es ist bekannt, wie unter der Herrschaft dieser neuen Principien bald die große Aufgabe einer gänzlichen Neugestaltung der Wissenschaft sich im Hintergrund zeigte. Nicht minder bekannt, welche ungeheuren Folgen der Zusammenbruch der mittelalterlichen Ideale auf die äußere Gestaltung des Lebens hatte. Es war, als sei den Menschen plötzlich der Boden unter den Füßen weggezogen. Alle Ueberlieferungen, die bis dahin bindende Kraft gehabt, waren erschüttert. Alle Untiefen des menschlichen Herzens thun sich auf. Hatte man vorher das Erdendasein als eine Vorbereitung zur Seligkeit aufgefaßt, so will man jetzt auf Erden sich ausleben. Ging man damals in Sack und Asche, so liebt man jetzt die Feste und Turniere, die Maskeraden und Bälle, den Luxus der Tafel wie den Luxus der Kleider. Dem Wiederaufleben der Sinnlichkeit gesellt sich die Rebellion gegen den Staat, die Familie. Schriftsteller treten auf, die in ganz moderner Skepsis die mönchstheologische Moral dem Spott und dem Gelächter preisgeben. Neue Staaten formen sich allerwärts. Da monarchische Gewaltherrschaften, in denen Herrscher war, wer durch Kraft und Schrecken emporzukommen, durch Kraft und

Schrecken sich zu behaupten wußte, dort städtische Republiken, dem wildesten Parteihader preisgegeben und gleichwohl durch ein freies betriebsames Bürgertum blühend.

Die Kunst geht immer parallel mit den allgemeinen Anschauungen, der Kultur, den Sitten. Sie ist der Spiegel, die abgekürzte Chronik ihrer Zeit. Auch in ihr wich daher der Zug nach dem Jenseits dem nach dem Diesseits. Die Weltfreude der Epoche kommt auch in den Bildern zum Ausdruck. Hatte das 14. Jahrhundert, die Zeit der Mystiker, die Tiefen des Seelenlebens erschlossen, so nimmt das 15. Jahrhundert Besitz von der Außenwelt. Wie Handel und Schiffahrt neue Welten, so entdeckt die Malerei das Leben. Nicht mehr Andacht und fromme Empfindungen will sie wecken, nein, die irdische Welt in all ihrer Schönheit will sie spiegeln.

Dazu reichten die technischen Errungenschaften des Trecento nicht aus. Auf die Erweiterung des Inhalts, die das 14. Jahrhundert gebracht hatte, mußte die Verbesserung der Darstellungsmittel folgen. Während die Malerei des Trecento vor lauter gedankenhaft-didaktischen Bestrebungen nicht zu stilistischen Fortschritten kam, ist die des Quattrocento, viel bescheidener in den Stoffen, an rein künstlerischen Eroberungen desto reicher. Nicht in ihrer Weltfreude nur sind die Maler echte Kinder ihrer Zeit. Auch als technische Pfadfinder sind sie würdige Genossen des Kolumbus und Gutenberg. Erst auf der Grundlage, die das Quattrocento schuf, konnte sich die moderne Malerei erheben.

Doch nicht jäh und plötzlich ist die Wandlung erfolgt. Viel zu mannigfache Bestrebungen kreuzten sich in diesem großen Jahrhundert, als daß es en bloc das Jahrhundert des Realismus genannt werden könnte. Die materialistische Strömung, die auf die Eroberung der irdischen Welt gerichtet

war, bildete nur e i n e n Faktor der großen Kulturbewegung. Man darf nicht glauben, daß wirklich alle Religion mit einem Schlage vergessen, alle Fragen des Gemütes verstummt wären. Nein, die Lehre vom Elend des Irdischen, von der Verächtlichkeit der Welt, von der einzigen Rettung durch den Glauben hatte auch jetzt noch ihre begeisterten Apostel. Gleich am Eingang des Jahrhunderts steht die wunderbare Gestalt der heiligen Katharina von Siena. Später kamen Fra Giovanni Dominici und der heilige Antoninus, die durch ihre Predigten und Schriften namentlich in der Frauenwelt eine neue religiöse Begeisterung wachriefen. Das 15. Jahrhundert ist eine Epoche, in der die Anschauungen zweier Weltalter, die religiösen Ideen des ausgehenden Mittelalters und die Weltfreudigkeit des modernen Geistes miteinander ringen. Die gleiche Doppelströmung geht durch die Malerei. Den Realisten, die die Wahrheit suchen mit heißem Bemühen, stehen andere gegenüber, die zwischen den Fortschritten der Neuerer und dem Geist des Mittelalters die Brücke zu schlagen suchen. Die technischen Errungenschaften ihrer Zeitgenossen verschmähen sie nicht. Aber auf die Hinterlassenschaft des Mittelalters wollen sie auch nicht verzichten. Der Körper bedeutet noch immer das Gefäß für den Geist, die irdische Hülle, die den himmlischen Schmetterling umschließt. Nicht an das Auge, wie die Realisten, an Herz und Seele wenden sie sich. Eine gewisse archaische Haltung bringt schon äußerlich ihre Bilder zu denen der anderen in Gegensatz. Denn während sonst das 15. Jahrhundert die goldenen Hintergründe zu Gunsten natürlicher Lokalitäten beseitigte, haben diese Meister, die Principien des Mittelalters verfeinernd, überhaupt erst den Stimmungszauber des Goldes erkannt. Es genügt ihnen nicht, die goldenen Hintergründe beizubehalten und goldene

Ornamente überall anzubringen. Gewisse Dinge, wie die Schlüssel des heiligen Petrus und die Edelsteine in der Krone Marias führen sie in Hochrelief aus und geben dadurch ihren Bildern eine feierliche, preciös archaische Wirkung. Noch um 1430 gehen diese fortschrittlichen und konservativen Elemente gleichberechtigt nebeneinander her.

6. Byzantinismus und Mystik.

Die konservativste Stadt nicht nur Italiens, sondern Europas, war Venedig. Venedig fühlte sich als Tochterstadt von Byzanz. Im Orient ruhte seine Macht. Orientalisch waren die Sitten. Das Haremsleben der Frauen, der Sklavenhandel und die Tracht — es ist ein Stück Orient auf abendländischer Erde. Auch die Staatsverfassung, obwohl dem Namen nach Republik, war byzantinisch. Denn in Wahrheit lag die Macht in den Händen weniger alt-aristokratischer Geschlechter. Diese waren wie in ihren sonstigen Anschauungen auch in der Kunst konservativ. Die feierliche Würde und strenge Erhabenheit byzantinischen Stils, seine Gebundenheit an feste überlieferte Formen entsprach der konservativen Gesinnung weit mehr als eine Kunst, die nach Neuem suchte. Das Alte war gut. Quieta non movere.

Aber auch die Farbenpracht, der glitzernde Glanz byzantinischer Malerei kam dem Geschmack entgegen. Die zauberische Lage Venedigs zwischen See und Land, dazu die bunten, glitzernden Dinge, die aus dem Orient herüberkamen, persische Teppiche, mildleuchtende Edelsteine und funkelnde Goldgeschmeide — das alles hatte das Auge des Venetianers an stärkste Farbenwirkungen gewöhnt. Mit buntem Marmor sind die Wände des Markusdomes bekleidet, mit glanzvollen Mosaiken alle Wölbungen geziert. Dieser feierliche Gold-

glanz, die strenge Pracht der Mosaiken von San Marco galt noch dem 15. Jahrhundert als höchstes Ideal. Dieselbe Farbenpracht, wie sie die musivische Malerei erreichte, wurde vom Tafelbild verlangt. Man forderte große, farbige Wirkung, goldschimmernden juwelenartigen Glanz, ernste vom Rankenwerk üppiger Ornamente umgebene Gestalten, die feierlich aus geheimnisvollem Goldgrund aufleuchten. Solche Wirkungen vermochte nur die byzantinische Malerei zu erzielen. Nur sie kam in ihrem starren Ceremoniell der konservativen Gesinnung, nur sie in ihrer leuchtenden Farbenpracht dem künstlerischen Geschmack des Venetianers entgegen.

Jacopo del Fiore und Michele Giambono waren noch im 15. Jahrhundert echte Vertreter dieses Stils. Goldstarrende Heilige, hagere, schwer umrissene Gestalten stehen auf ihren Bildern inmitten einer barbarischen Architektur von greller betäubender Pracht. Archimandriten und Patriarchen mit langen, weißen Bärten, richterlich streng, heben die goldbekleideten Arme empor, um die im Staube knieende Gemeinde zu segnen. Noch um 1430 lebte in einer Stadt Italiens der kalt erhabene Geist des Byzantinismus, jene grauenhaft leere und doch so gewaltige Kunst, die in ihrer finsteren Starrheit das ganze Machtbewußtsein der alten, großen mittelalterlichen Kirche spiegelt. Noch um 1430 entstehen Bilder, die nicht ahnen lassen, daß zwei Jahrhunderte vorher schon Franziskus von Assisi gepredigt.

Aber nicht der Byzantinismus allein, auch die Mystik fand im 15. Jahrhundert noch eine duftige Nachblüte. Eine Reihe von Meistern tritt auf, die jene mystische Vision eines Himmels auf Erden, die einst Duccio, Lorenzetti und Wynrich gehabt, fast noch zarter und holdseliger malen, als jene

älteren mit ihrer mangelhaften Technik es vermochten. In gewissem Sinn folgen diese Meister schon dem neuen Zeitgeist. Im Gegensatz zum Trecento, dem Jahrhundert der Bettelmönche, schwelgen sie im glitzerndem Glanz dieser Welt. Was die Reichen der Erde freut, die zierlichen Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, Perlen und Kleinodien, wird auch den Himmlischen als Schmuck verliehen. Namentlich die Anbetung der Könige wird ein beliebtes Thema, weil sie Gelegenheit giebt, zugleich Biblisches und irdischen Prunk, verehrende Demut und den Glanz höfischen Lebens zu schildern. Auch in der Landschaft gehen sie über ihre Vorgänger hinaus. Rosenhecken, blumenbesäte Wiesen und bunte Vögel, die im Rankenwerk singen, sollen die Paradiesesstimmung der Bilder steigern. Sogar mit den technischen Kunstgriffen ihrer Zeitgenossen machen sie sich schüchtern vertraut. Doch nicht der Kunstfertigkeit wegen, nur um mit Hilfe dieser verbesserten Instrumente das noch reiner auszuprägen, was der Kunst des Trecento überhaupt die Fähigkeit zu existieren gegeben, was an ihr ewig und unvergänglich war. Träumer, nicht Beobachter, mit Sensibilität, nicht mit kaltem Forschergeist begabt, bedienen sie sich der neuen Kunstgriffe nur, um den großen Fonds des Trecento von neuem zu heben, all jene Schätze von Zärtlichkeit, Innigkeit, Liebe, die der Geist des Mysticismus erschlossen.

Das heilige Köln, die Heimstätte Susos, hält noch 1450 an dem Stile fest, den einst Hermann Wynrich begründet. Denn betrachtet man die Bilder **Stephan Lochners**, der von 1442—1451 das Kölner Kunstleben beherrschte, besonders das berühmte Dombild, das als sein Hauptwerk gilt, *so bemerkt man* wohl das schüchterne Eindringen weltlicher *Elemente.* Das Aetherische, die irdische Auflösung im himm-

lischen Erlöser ist nicht mehr einziges Ziel. „Die Körper „haben ihre Schmächtigkeit verloren, die Köpfe sind rundlicher, „Hände und Arme weniger mager als auf älteren Werken. „Die Füße, die früher kaum den Boden zu berühren wagten, „stehen in behaglicher Breite da. Bei den Köpfen der Frauen „ist weniger das Magdhafte, Schüchterne als das schalkhaft „Anmutige betont. Die Tracht, bisher ganz ideal, in schweren „Massen den Körper umfließend, folgt mehr dem Kostüm des „Tages." Es spricht ein Maler, der mit kindlicher Lust alles Glänzende, Funkelnde sammelt, um seine Heiligen damit zu schmücken. Ein principieller Unterschied zwischen seinen und Wynrichs Werken ist trotzdem nicht vorhanden. Die Unschuld und minnigliche Holdseligkeit, die überirdische Lieblichkeit des älteren Meisters ist auch noch diesen Gestalten eigen. Gleich Wynrich fühlt Lochner sich nur wohl, nicht wenn es um Martyrien und wilde Dramatik, sondern um Frömmigkeit und Demut, um milde Freundlichkeit und idyllischen Zauber sich handelt.

Die schöne Madonna des erzbischöflichen Museums in Köln ist offenbar noch vor dem Dombild entstanden. Die Gestalt Marias hat die gebrechliche Schlankheit der älteren Epoche. Die dünnen Arme und schmalen Hände, auch die engen Schultern, die Biegung der Gestalt und die mädchenhafte Zartheit des Kindes, das in seinem Hemdchen halb als Baby, halb als Heiland sich fühlt, entsprechen der Art Hermann Wynrichs. Nur der Kopf der Madonna mit dem sorgfältig gescheitelten, von einer Perlenschnur umwundenen Haar und die große Agraffe, die ihren Mantel ziert, weisen auf den Zeitunterschied zwischen Wynrich und Lochner hin. Ebenso behandelt die Madonna im Rosenhag noch das alte, seit Wynrich beliebte Thema. Zwei Engel schlagen einen

Vorhang zurück, und der Himmel in strahlendem Glanz thut sich auf. Wie ein König thront der kleine Jesus im Schoße Marias, die, fürstlich mit der Krone geschmückt, am Wiesenrain sitzt. Musizierende Engelchen verehren sie, reichen dem Christkind Früchte, brechen ihm Blumen von der Rosenhecke, in deren Geäst die Vöglein singen. Mag kecke Weltfreude mit der entsagenden Weltflucht sich einen, die träumerische Sehnsucht, der himmlische Friede des Trecento liegt wie ein zarter Hauch, wie ein Klang aus dem Jenseits noch über Lochners Werken.

Und der Ton, den er angeschlagen hatte, verstummte auch bei Lochners Tode noch nicht, sondern klang wie weihevolles Glockengeläute durch die Lande. Was Stephan Lochner gemalt — jene sittigen Madonnen in Paradiesesgärten, wo Engel singen und die Vögel zwitschern — das ward von einem Schüler Lochners nach Venedig gebracht, und in den nächsten Werken der Lagunenstadt verbindet sich die ernste Majestät der Byzantiner mit kölnischer Zartheit und mystischer Weihe. Auch die Vivarini hätten wohl nicht die Bahnen des Byzantinismus verlassen, wenn nicht Antonio von Murano 1440 in Verbindung mit Johannes de Alemannia getreten wäre, wie es scheint, einem Kölner, der auf seiner Wanderung nach Venedig gekommen war. Aus dem Zusammenarbeiten dieser beiden ging eine Reihe ebenso feierlicher wie jugendfrischer Bilder hervor. Auf den Luxus strotzenden Goldglanzes wird auch jetzt nicht verzichtet. Alle Figuren sind wie Märchenfürsten von Gold und Edelgestein bedeckt. Plastisch aufgesetzte Goldornamente und altertümliche Rahmen mit steilen gotischen Giebeln, mit Blumen- und Rankenwerk vollenden den Eindruck orientalischer Pracht, der wie ein rauschender Hymnus die Bilder durchklingt. Doch

auch etwas anderes ist hinzugetreten: ein Hauch neuen psychischen und landschaftlichen Lebens. Der Ort, wo die Madonna ihren Thron aufgeschlagen, hat wie in deutschen Darstellungen den Charakter eines still abgeschiedenen paradiesischen Gartens, in dem bunte Vögelchen nisten. Waren in den früheren Bildern die Figuren mumienhaft alt, entsprechend den versteinerten musivischen Typen, so kommt jetzt in ihre Züge etwas von der jugendlichen Holdseligkeit, der stillen Reinheit und milden Demut Stephan Lochners. Und nachdem die Künstler anfangs noch mit repräsentierenden Heiligenbildern sich begnügt, schritten sie später zu mehr erzählenden Darstellungen fort. Nimben und Kronen, Waffen und Kleiderbesätze, Schmuckstücke und Geräte, bis zum Geschirr der Pferde und den Sporen der Reiter — alles ist auf Antonios Anbetung der Könige plastisch aufgesetzt. Aber die zierlich schmächtigen Jünglingsgestalten überraschen auch durch stille Freundlichkeit und graziöse Anmut. Ein weicher kölnischer Zug hat mit dem byzantinischen Gepränge sich verbunden.

Oder muß man, statt von einem kölnischen, von einem umbrischen Zuge sprechen? Es ist merkwürdig, wie hier die Einflüsse sich kreuzen. Als die Werke der Muranesen entstanden, hatte auch ein umbrischer Meister in Venedig gearbeitet, der im ganzen Geist seiner Kunst sich seltsam mit Lochner berührt. Nachdem bisher die Aufgabe der venetianischen Malerei ausschließlich die Ausschmückung der Gotteshäuser gewesen, dachte 1419 die Regierung daran, auch dem Dogenpalast würdigen Schmuck zu geben. In umfassenden Bildern sollte die ruhmreiche Vergangenheit Venedigs geschildert werden: jene Vermittlerrolle, die der kleine aber mächtige Staat einst zwischen Friedrich Babarossa und dem

Papst Alexander III. gespielt. Das zu vollbringen war die byzantinische Malerei nicht im stande. Gentile da Fabriano wurde berufen, da er, obwohl modern, doch kein Stürmer und Dränger war, sondern voll Respekt für die alte Tradition.

Die Gebirgsbewohner hängen mehr an ihren Traditionen als die Bewohner der großen Städte. Wie die Bergstadt Siena während des ganzen Jahrhunderts an den Principien Duccios festhielt, so verschloß daher auch Umbrien, jener stille Landstrich, in dessen Thälern einst Franziskus gewirkt hatte, hartnäckig dem neuen Zeitgeist seine Thore. Bei Alegretto Nuzi und Ottaviano Nelli, den ersten umbrischen Malern, klingt der Stil des Trecento in zarter, schüchterner Lieblichkeit aus, und Gentile feierte Triumphe, als er die umbrischen Kunstprincipien aus der provinziellen Abgeschlossenheit seines Ländchens auf den Boden der Großstadt, aus den stillen Kirchenkapellen entlegener Landstädtchen in die festlichen Säle großstädtischer Paläste übertrug.

Die Anbetung der Könige, die er 1423 für Palla Strozzi malte, ist unter seinen Tafelbildern am bekanntesten, ein Werk, das den ganzen Jugendreiz, die ganze Legendenstimmung des Quattrocento atmet. Gentile ist Neuerer. Die epische Breite, in der er das Ganze giebt, entspricht ebenso den Principien der Realisten wie der feine landschaftliche Sinn, mit dem er all diese bunten Blümchen über den Boden verstreut. Aber der Realismus hat nicht die Poesie getötet. Ueber all die präcisen Details, die er giebt, ist ein unbeschreiblicher Reiz von Jugend und Grazie gegossen. Selbst der goldene Zierat und der altertümliche Rahmen mit den gotischen Giebeln steigert die Märchenstimmung. Michelangelo sagte von ihm: „aveva la mano simile al nome," und diese

Gentilezza, diese zaghaft minnigliche Art übt nach Jahrhunderten noch ihren Zauber.

Selbst in einer Großstadt wie Florenz gab es ein stilles, einsames Kloster, an dessen Mauern alle Wogen des neuen Zeitgeistes abprallten. San Marco ist es, der Dominikanerkonvent, wo der selige Fra Giovanni da Fiesole schuf: kein tiefer Künstler, nur ein großes Kind, und doch von allen diesen Nachzüglern des Mittelalters die allerliebenswürdigste Erscheinung. Daß auch er nicht aus der Großstadt, sondern vom Lande, aus dem kleinen Dorfe Vicchio stammte, und bis zu seinem 50. Jahre nicht in der Großstadt, sondern in entlegenen Bergstädtchen, in Cortona und Fiesole lebte, ist ebenfalls für die Analyse seines Stils nicht unwichtig. Ein Mann, der erst als Fünfziger nach Florenz kam, hätte, selbst wenn er gewollt hätte, dort seine Persönlichkeit nicht mehr wechseln können. Nicht die lebenden Meister, sondern die Werke der vergangenen Epoche, die Orcagnas besonders waren seine Leitsterne. Hier im Mittelalter lagen die Quellen seiner Kraft. In Santa Croce und Santa Maria Novella versenkte er sich derart in die Empfindung des Trecento, daß er gegen die realistische Richtung seiner Zeit für immer gefeit blieb.

Wohl ist auch Fiesole in gewissem Sinne Neuerer. Mit Liebe weilte sein Auge auf der Landschaft. Die anmutvolle Form der Berge diente ihm gelegentlich als Hintergrund. Die Wiese im Frühjahrsschmuck, wenn tausend Blumen auf ihr sprießen, wird er nicht müde zu malen. Auch hat er sich ein wenig mit der Perspektive vertraut gemacht, und zuweilen tauchen in seinen Bildern Köpfe auf, die auf lebende Modelle zurückgehen. Doch diese Dinge bestimmen nicht den Charakter seiner Kunst, die in ihrer zarten

Seelenhaftigkeit noch ganz an das Trecento oder mehr noch an den anmutvollsten aller Deutschen, an Stephan Lochner gemahnt. Wie die Empfindungsscala Lochners, ist die des Frate nicht groß. Er war selbst so gut, daß er nicht im stande war, Böses wahrzunehmen. Wie Walter von der Vogelweide komisch wirkt, wenn er versucht zu fluchen, sind Fra Angelicos Teufelchen sehr ungefährliche Kerlchen, die sich mit unschuldigem Zwicken und Kneifen begnügen und selbst das so gutherzig thun, als ob sie ihres Handwerks sich schämten. Seine Märtyrerbilder machen den Eindruck, als hätten Knaben sich als Märtyrer und Henker verkleidet. Ebensowenig glaubhaft sind seine bärtigen Männer, die wie Frauen weinen. Aber wenn er nicht aus seiner Sphäre heraustritt, wenn es um zarte, sanfte Gefühle, um stille Herzensfreude, um selige Verzückung, um weiche Wehmut sich handelt, wirken seine Bilder wie die stillen Gebete eines Kindes. Und für diese Welt von Engeln, seine eigentliche Welt, findet er auch die passenden mild rosigen, heiter seligen Farben: ein lichtes Blau, ein jubelndes Rot, Blond, das wie Honig leuchtet, Gold, das wie strahlender Himmelsglanz die himmlischen Wesen umwogt.

Ihm dankt es das Kloster von San Marco, daß es das weihevollste aller Klöster der Welt geworden. Selbst im Getriebe der Galerien vergißt man vor Fiesoles Bildern die Welt: mag er Maria malen, wie sie in schüchterner Verwirrung die Botschaft des Engels vernimmt, oder die reichen, fremden Könige, die in so grenzenloser Demut das Christkind verehren; die Jünger, wie sie knieend, dankbar und selig die Hostie vom Heiland empfangen, oder die Freunde des Herrn, wie sie melancholisch sinnend um das Kreuz sich scharen; blondköpfige Engelchen, die mit Harfenspiel und

Gesang in glückseligem Taumel die Krönung der Gebenedeiten feiern, oder die Auserwählten, die mit roten und weißen Rosen bekränzt, in feierlichem Reigentanz zum Paradiese wallen. Dieses Bild — jetzt in Berlin — ist vielleicht das schönste seiner Werke. Tausende nach ihm, die viel größere Techniker waren, haben das Jenseits gemalt, aber in keinem Paradies möchte man so gerne leben wie in dem Fiesoles, dieser unschuldigen, lieben Welt, wo es ewig Sonntag ist, wo das Kind sein Spielzeug, der Freund den Freund, der Liebende die Geliebte wiederfindet. Diese Seligen, die staunend wie Kinder am Christfest in die Herrlichkeit des Himmels blicken, dieser mystische Tanz auf dem blumenbestreuten Rasen, diese Schwingungen der zarten Körperchen, die sich desto melodischer, desto ätherischer drehen, je mehr sie ihrer himmlischen Heimat sich nähern — das umschließt einen Schatz von Poesie.

In Rom sogar, wo er am Schlusse seines Lebens noch die Kapelle Nikolaus V. mit Fresken dekorierte, bleibt man vor Fiesoles Werken mit andächtiger Sammlung stehen, nachdem man die Rafaelschen Stanzen durchschritten. Wohl hat er hier, seinen Schülern folgend, sich ein wenig moderner kostümiert. Allen Archaismen, allem Goldglanz ist entsagt. Baulichkeiten, in richtiger Perspektive gezeichnet, füllen den Hintergrund. Aber die angeborene Liebenswürdigkeit des Meisters hat unter den Zugeständnissen, die er dem neuen Zeitgeist machte, nicht gelitten. Seine alte Innigkeit und weihevolle Gemessenheit, die Delikatesse seines Geschmacks ist geblieben. Und wenn im Vatikan, selbst neben Rafael, die Kunst Fiesoles fesselt, so beweist das etwas, was spätere Zeiten oft vergaßen: Nur Seele spricht zur Seele. Nur die Seele, nicht der Körper ist unsterblich.

7. Das Ende des Monumentalstils.

Außerhalb des stillen Klosters von San Marco bot eine Stadt wie Florenz keinen Raum für Mystik. Schon daß Fiesole, der Dominikaner war, nicht Scholastisches, sondern Mystisches malte, ist ein gewisser fortschrittlicher Zug, der auffällt. Florenz war der Boden, aus dem im 14. Jahrhundert die männlich-sachliche Kunst Giottos wuchs. So brachte es auch jetzt einen Künstler hervor, der zu Fiesole sich ebenso verhält, wie im 14. Jahrhundert der monumentale ernste Giotto zu den träumerisch weichen Sienesen. Giotto wiedergeboren und an dem Punkte einsetzend, wo damals der Tod seine Weiterentwicklung abschnitt — das ergiebt Masaccio. Masolino und er leiten die Giottoschule ins 15. Jahrhundert herüber.

Masolino hängt schon äußerlich — durch sein Schülerverhältnis zu Starnina — mit der Giottoschule zusammen.

Ein lebhafteres Wirklichkeitsgefühl, weniger Härte in den Köpfen und weniger Steifheit in den Bewegungen unterscheidet allein seine Fresken in San Clemente in Rom von den Werken anderer Giottisten. Die Figuren haben etwas unschuldig Reines, die ganze Art der Erzählung fällt durch ihre Einfachheit und Natürlichkeit auf.

1423 wurde er in die Malergilde von Florenz aufgenommen und erhielt den Auftrag, die im Jahre 1422 geweihte Kapelle der Brancacci mit Fresken aus der Legende des heiligen Petrus zu schmücken. An der Wand rechts hat er hier ein größeres Bild, das die Heilung des Lahmen und die Erweckung der Tabea vereinigt, am Pilaster rechts den Sündenfall, an der Fensterwand die Predigt Petri gemalt. Auch aus diesen Werken spricht ein Künstler, der aus

der Giottoschule hervorgegangen, deren Stil leise zu verändern und zu beleben sucht. Im Hauptbild schreiten neben der ideal gekleideten Apostelgruppe zwei Florentiner in kokettem Modekostüm über die Straße. Das Verhältnis der Figuren zu den Baulichkeiten ist perspektivisch richtiger als bei Giotto. Das Nackte bei Adam und Eva ist eingehender als in früheren Werken behandelt.

In seinen späteren Bildern hat er noch energischer nach Lebhaftigkeit des Ausdrucks und frischer, episodenreicher Schilderung gestrebt. Namentlich die Fresken aus der Geschichte Johannes des Täufers, die er 1428—35 im Baptisterium von Castiglione d'Olona malte, sind voll von lebendigen pikanten Zügen. Die Köpfe der Männer sind zum Teil Porträts. Bei den Frauen, die in Giottos Werken etwas Mürrisches, Hartes haben, tritt ein zartes Schönheitsgefühl, ein feiner Sinn für weltliche Anmut zu Tage. In dem Bilde der Taufe des Johannes hat er die nackten Körper der Täuflinge, selbst in schwierigen Stellungen, mit verblüffender Sicherheit gezeichnet. Rechnet man dazu die modernen Kostüme, diese kuriosen Mützen und kurzen Mäntelchen, diese Schleppen und prächtigen Stoffe, so hat man einen Künstler, der fast ganz mit dem Geschmack des Trecento gebrochen. Nur die starre, aus nackten Felsen zusammengesetzte Landschaft folgt noch dem alten Stil.

Als Masolino 1425, einem Rufe nach Ungarn folgend, die Arbeit in der Brancaccikapelle abbrach, trat Masaccio in die Lücke ein, fügte am Pilaster links die Vertreibung aus dem Paradies, an der Altarwand die Almosenspende und den Krankenbesuch des Petrus, an die Wand links das Wunder vom Zollgroschen und die Auferweckung des Königssohnes

hinzu. Und Masaccio wird nun als der eigentliche Begründer des neuen Stils gefeiert. Ob mit Recht?

Wohl enthalten auch seine Bilder eine Fülle neuer Elemente. Gegenüber diesem fliehenden Paar, dem der Engel mit gezücktem Schwerte folgt, scheinen noch Masolinos Akte ungeschickte Schemen. Auf dem Zinsgroschenbilde wurde der Petrus am Ufer, der sein Obergewand abgeworfen hat und zu dem Fische sich bückt, so daß ihm das Blut in den Kopf steigt, wegen seiner realistischen Natürlichkeit schon von Vasari hervorgehoben. Auf dem Bilde der Auferweckung des Königssohnes war die Figur des knieenden Jünglings wegen der sicheren Bewältigung des Nackten früh ein Gegenstand der Bewunderung und des Nachzeichnens. Wirken Masolinos Baulichkeiten noch mühsam konstruiert, so ist bei Masaccio ungezwungen das harmonische Verhältnis von Menschen und Räumlichkeit erreicht. Hatte Masolino als Jünger Cenninis noch an der starren Baumkuchenform der Felsen festgehalten, so werden bei Masaccio zum erstenmal die ruhigen Berglinien des Arnothales gegeben. Auch der Unterschied der Farbe verdient Beachtung. Bei Masolino hat sie noch den heiter rosigen Gesamtton, den Giotto liebte. Masaccio giebt ihr eine kräftigere Haltung, die nicht mehr den Eindruck gebleichter Gobelins, sondern den der Naturwahrheit erstrebt. Selbst ein äußerliches Merkmal pflegt als Kennzeichen seines Realismus betont zu werden: die Behandlung des Nimbus. Während im früheren Stil, noch bei Masolino der Heiligenschein als unbeweglicher Kreis den Kopf der Figuren umgiebt, behandelt der Realist Masaccio ihn als wirkliche Scheibe, die wagerecht über dem Kopfe schwebend alle Bewegungen der Figuren mitmacht.

Die Frage ist nur, ob in diesen Dingen Masaccios

Größe liegt, ob seine Werke als Paradigmen des Renaissancestils benutzt werden dürfen. Episodische Details, zeitgenössische Moden und Bildnisköpfe, wie sie so zahlreich schon bei Masolino vorkommen, werden mit Recht als Neuerungen des Quattrocento verzeichnet. Masaccio hat davon nichts. Der Gebrauch, den er von Bildnissen macht, ist sehr beschränkt. Kaum daß er sein eigenes Porträt unter den Aposteln anbringt.. Im übrigen ist er weit von aller wörtlichen Uebersetzung des Modells entfernt: er veredelt, idealisiert, erhebt das Individuelle zum Majestätischen. Auch das zeitgenössische Kostüm erscheint selten, ist auf die Zuschauer, die Menschen beschränkt, während die Heiligen nach wie vor die antike Toga tragen, deren Faltenwurf er in einfacher Großartigkeit gestaltet. Sittenbildliche Episoden, augenfällige perspektivische Kraftleistungen kommen nicht vor. Er versteht wohl schwierige Probleme zu lösen, aber vermeidet sie lieber, um durch nichts die ruhig große Harmonie zu stören. Selbst als Landschafter bleibt er allen naturalistischen Einzelheiten fern, begnügt sich mit ernsten, majestätischen Linien.

Masaccios Größe liegt nicht in seinem Realismus. Sie liegt in der abgeklärten Ruhe, der grandiosen Einfachheit, dem stilvoll feierlichen Zug seiner Werke. Es ist, mit mehr zeichnerischem Können verbunden, noch immer der heroische Stil, wie ihn hundert Jahre vorher Giotto geschaffen hatte. Und wie er hundert Jahre später von neuem geboren wurde. Denn es ist kein Zufall, daß die Meister des Cinquecento gerade Masaccio zu ihrem Führer erkoren. Als damals die Reaktion gegen den naturfreudigen, in Einzelheiten schwelgenden Realismus des Quattrocento begann, strömten die jungen Maler in der Brancaccikapelle wie in einer Universität zusammen. Hier erhielt Michelangelo von Torregiani

den berühmten Faustschlag, der seine Nase platt drückte. Hier fertigte Rafael jene Kopien, die er später in seinen römischen Bildern verwendete. Auch sie bewunderten in Masaccio nicht den Realisten. Sie bewunderten dasjenige, was er von Giotto in die neue Zeit herüber gerettet hatte: die hohe Getragenheit, die feierliche Monumentalität seines Stils.

Parallel mit Masaccio geht in dieser Hinsicht ein nordischer Meister, der wie ein ernster Patriarch aus einem versinkenden Zeitalter in eine neue Epoche hereinlebt: Hubert van Eyck. Dieselbe Bedeutung wie für die italienichse Kunst die Brancaccifresken, haben für die nordische die Monumentalfiguren des Genter Altarwerks.

Wie Masaccio steht Hubert von Eyck als Techniker auf dem Boden der neuen Zeit. Namentlich ein Instrument hat er sich dienstbar gemacht, um den Eindruck der Naturwahrheit zu erzielen, den die neue Epoche verlangte: die Farbe. Jene hellen, bleichen, körperlosen Farben, wie sie die Aelteren verwendeten, hatten genügt, so lange rein visionäre Wirkung erstrebt wurde. Sie waren ungenügend, seit man auf wirkliche Illusion, auf frappante Naturwahrheit ausging. Daher ziehen sich durch das ganze Jahrhundert die mannigfachsten koloristischen Versuche. Teils weiß man die Mittel der alten Temperatechnik zu ganz neuer Leistungsfähigkeit zu steigern. Voll, kräftig, leuchtend, nicht in abgestimmter Harmonie, sondern in glitzernder Buntheit sind die Farben nebeneinander gesetzt, gerade in ihrem Widerstreit sich gegenseitig zu höherer Wirkung steigernd. Teils schafft man sich durch die Erfindung der Oelmalerei ein Organ, das noch schmiegsamer den neuen Intentionen folgte. Diese Technik zuerst *in der Tafelmalerei* verwendet zu haben, war die That des *großen* Meisters aus Maaseyck.

Wir wissen nicht, wo er hergekommen, können an keinen Jugendwerken seine Entwickelung verfolgen. Als er das Werk, mit dem sein Name für alle Zeiten verbunden ist, den Genter Altar begann, war er ein Greis von fast 70 Jahren und hinterließ es seinem Bruder zu Vollendung. Selbst inwieweit das Altarwerk, das wir heute kennen, dem Plane des ersten Meisters entspricht, ist daher fraglich. Nur das steht fest, daß die Tafeln mit Gottvater, Maria, Johannes und den musizierenden Engeln von Hubert herrühren.

Ganz erstaunlich ist die malerische Kraft, die sich darin äußert. Diese blauen, grünen und roten Mäntel, die in lodernder Glut die Gestalten umfließen, diese schimmernde, mit Diamanten, Perlen und Amethysten übersäte Tiara, dieses mit Edelsteinen geschmückte Scepter wie die schweren Brokatgewänder der Engel, die glitzernden Agraffen, das Glänzen des Eichenholzes und das Funkeln der Orgel hätte ein Früherer vergebens zu malen versucht.

Ebenso geht sein zeichnerisches Wissen über das Niveau der älteren Zeit hinaus. In wuchtiger Körperlichkeit sitzen die Gestalten da, keine ätherischen Spirits, sondern leibhaftige Wesen mit Knochen und Blut. Selbst den Engeln hat er das Schemenhafte genommen, sie auf den Chor der Johanniskirche versetzt, wo die Orgelklänge brausen, wo Geigen- und Harfenspiel ertönt.

Die Parallele mit Masaccio ist trotzdem richtig. Der Naturalismus, die Farbenpracht der neuen Zeit ist mit der Feierlichkeit mittelalterlichen Monumentalstils verbunden. So körperlich die Gestalten sind, schweben sie doch unnahbar über dem Irdischen. So gut gemalt und gezeichnet sie sind, denkt man weniger an das Quattrocento, als an jene ernsten Heiligen, die von strahlendem Mosaikglanz umflossen in der

Apsis altchristlicher Kirchen thronen. Wie in Italien hatte es in den Niederlanden während des Mittelalters eine große Monumentalkunst gegeben, und ein Abglanz davon liegt in Huberts Werken. Machtvolle Erhabenheit, einfache Großheit, sakramentale Würde sind die Worte, die man vor seinen Tafeln gebraucht. Und wie verwandt sie darin den Werken Masaccios sind, zeigt auch die Wirkung, die sie auf die folgenden Geschlechter übten. Die Künstler des Quattrocento erinnerten sich Huberts van Eyck nicht mehr. Aber als die naturalistische Begierde gestillt war, als wieder die Sehnsucht nach dem Lapidarstil kam, stand vor dem Genter Altarwerk sinnend ein großer Deutscher. Vor Huberts Gott Vater sah Dürer die Vier Apostel.

III. Natur und Antike.

8. Die ersten Realisten.

Bis hierher bietet also die Kunst des 15. Jahrhunderts nichts Neues. Sie hat sich ein festeres zeichnerisches Können erworben, hat koloristisch ein neues Ausdrucksmittel sich geschaffen. Aber stilistisch hält sie an den Anschauungen der Vergangenheit fest. Erst nachdem sie mit dieser sich auseinandergesetzt, nachdem sie noch einmal die Stilentwicklung des Mittelalters vom Byzantinismus über die Mystik hinaus bis zur Giottoschen Monumentalkunst durchlaufen, lenkt sie in andere Bahnen ein. Es treten Künstler auf, die, ohne jeden Zusammenhang mit der Vergangenheit, ganz von vorne *anfangen, als sei der Gebrauch von Pinsel und Farbe erst für sie erfunden.* Und nun folgt Schlag auf Schlag. Es

kommt ein Umwandlungsprozeß, wie wir ihn gleich rapid kaum in unserem nervösen Jahrhundert erlebten.

Wohl bleibt auch jetzt der Stoffkreis kirchlich. Denn die Kirche war noch immer der vornehmste Auftraggeber, Aber da es den Künstlern nicht gestattet war, das Irdische ohne biblische Maske zu malen, sucht sich der weltliche Sinn in anderer Weise Befriedigung: die ganze religiöse Malerei wird verweltlicht.

Noch Giotto hatte alle Bildniselemente vermieden, und Masaccio beschränkte sich darauf, im Zinsgroschenbild sich selbst und Masolino unter den Zuschauern darzustellen. Jetzt sind mit einemmal alle Werke mit Bildniselementen durchsetzt. Es genügt den Malern nicht, ihr eigenes Porträt auf biblischen Bildern anzubringen. Auch die Stifterporträts, früher gar nicht vorhanden oder ganz klein gehalten, wachsen zu lebensgroßen Figuren an. Der Mensch fühlt sich nicht als Zwerg neben den Heiligen, sondern als Gleicher unter Gleichen. Dann geht man weiter. Die Protektoren und Freunde der Maler werden als Patriarchen, Apostel oder Märtyrer in die biblischen Scenen eingeführt. Schließlich legen die Heiligen selbst ihren überirdischen Charakter ab. All die Wesen, die bisher im Reiche des Idealismus gewohnt, verwandeln sich in Menschen von Fleisch und Blut, die von den wirklichen nur durch den Heiligenschein sich unterscheiden.

Und diese Porträtähnlichkeit beschränkt sich keineswegs auf die Köpfe, sondern erstreckt sich auf den kostümlichen Teil. Das Quattrocento war die prachtliebendste Epoche der Kulturgeschichte, ein Jahrhundert, das unerschöpflich war in der Erfindung neuer Moden, durch keine Luxusedikte sich die Freude am Toilettenprunk rauben ließ. All diese bizarren Dinge halten in der Kunst ihren Einzug. Noch Masaccio

hüllte, den Principien Giottos folgend, seine meisten Figuren in jene Manteldraperien, wie die antiken Rhetorstatuen sie tragen. Diesem Idealstil gegenüber wirkt die folgende Kunst wie ein großes Modejournal. Die Maler schwelgen in allen Kleinigkeiten des Kostüms. Die pikantesten Toiletten, die kokettesten mit Federn garnierten Mäntelchen, die abenteuerlichsten Kopfbedeckungen werden den Heiligen gegeben. Ein raffiniertes Gigerltum scheint wie in die Menschen in die Bewohner des Jenseits gefahren. Handelt es sich um Madonnenbilder, so ist in Wahrheit eine irdische Familienscene gegeben. Maria, mit kokett frisiertem Haar, hat auf das hieratische Kostüm verzichtet, hat ein enges Mieder mit reichem Besatz und zierlichen Stickereien angelegt. Das Kind hält einen Stieglitz oder eine Blume, lauscht dem Wort der Mutter, liegt an ihrer Brust. Der kleine Johannes wird ihm gern als kindlicher Spielkamerad gesellt. Rein genrehafte Scenen treten an die Stelle der Andachtsbilder. Auch die Anbetung der Könige wird zu einem völligen Sittenbild. Man malt nicht die biblischen Könige und nicht Bethlehem, sondern die Fürsten des Quattrocento, wie sie mit reichem Troß, mit Kriegsleuten und orientalischen Sklaven als Gäste an einem fremden Hofe erscheinen.

Und wie man die Geschichten selbst in die unmittelbare Gegenwart versetzt, da nur die Gegenwart wahr, nur die Gegenwart schön scheint, werden überhaupt die verschiedensten Dinge eingestreut, die ohne jeden Zusammenhang mit dem Hauptvorgang nur der Freude des Künstlers an der Schönheit der Welt ihr Dasein danken: da eine amüsante Episode, dort ein graziöses Tier, ein Vogel, ein Hase, ein Affe, ein Hund; dort Blumen und Früchte. Heiterkeit, Glanz, Reichtum, nur nicht Frömmigkeit ist der Charakter der Bilder.

Alles Schöne, was das Leben bietet, webt man zu schillernd farbenfreudigen Bouquets zusammen.

Selbst die technische Ausführung verrät, wie sehr die Freude am Irdischen die religiöse Gesinnung überwiegt. Dieselbe Sorgfalt wie auf die Hauptpersonen erstreckt sich auf das kleinste Detail. Während in den Bildern des Trecento, noch bei Fiesole und Masaccio das Beiwerk gar keine Rolle spielte, nur angedeutet wurde, wenn es zur Verdeutlichung des Vorganges diente, sind jetzt Gefäße und Teppiche, Waffen und Blumen mit einer Sorgfalt ausgeführt, als ob es um selbständige Stillleben sich handelte. Das Resultat ist, daß in der Kunst des Quattrocento, obwohl die Stoffe biblisch sind, doch schon die ganze Profanmalerei späterer Jahrhunderte beschlossen liegt, daß in den Werken, obwohl sie nur Heilige darstellen, doch die ganze Zeit mit ihren Menschen und Trachten, ihren Waffen und Geräten, ihren Zimmereinrichtungen und Bauwerken wie in einem großen kulturgeschichtlichen Bilderbuch fortlebt.

Denn auch der Hintergrund der Werke weist eine durchgreifende Neuerung auf. Nachdem schon Giotto durch Bauwerke und Felsen die Räumlichkeit angedeutet, Lochner aus Hecken und Blümchen seine Paradiesesgärten zusammengesetzt, ist für die menschgewordenen Heiligen des Quattrocento die Erde überhaupt der natürliche Wohnplatz. Die Zimmer, in denen sie sich aufhalten, sind die gleichen, die man noch jetzt in altertümlichen Städten sieht, mit schweren Holzdecken, vertäfelten Wänden, Majolikafliesen und geschnitzten Möbeln. Die Landschaften, durch die sie schreiten, sind dieselben, auf die heute die Sonne scheint. Hatten noch Masaccio, Lochner und Fiesole sich auf große Linien oder schüchterne Andeutungen beschränkt, so können die Folgenden sich gar nicht genugthun

in der umständlichen Schilderung aller Einzelheiten. Bauwerke, Städteansichten, Türme und Schlösser füllen den Hintergrund, bald den Kamm eines Gebirges krönend, bald in fruchtbaren Ebenen sich ausbreitend. Selbst bei Scenen, die in Innenräumen vor sich gehen, blickt man gewöhnlich durch ein Fenster auf Wälder und Wiesen, auf Flüsse und Berge hinaus. Es wird sogar mehr gegeben, als das Auge erkennen könnte. Etwas Duftiges, weich Zerfließendes ist für das scharfe Auge dieser Maler nicht vorhanden. Nicht im Vordergrund nur sind Gras und Blümchen Stengel für Stengel, Blatt für Blatt gemalt. Noch in meilenweiter Ferne behalten die Dinge gleich scharfe Umrisse, gleich starke Farben. Das scheint dem modernen Auge oft unnatürlich. Aber man versteht leicht, von welchen Gefühlen die Künstler ausgingen. Nachdem die Natur so lange fremd gewesen, die Figuren nur von Goldgrund sich hatten abheben dürfen, ergab sich als natürliche Reaktion diese detailreiche Landschaft, die in ehrfürchtigem Pantheismus das kleinste Blatt und den funkelnden Tautropfen für gleich wichtig hält, wie die stolzeste Palme, den Kieselstein für gleich bedeutend, wie den gewaltigen Felsen, die nicht dulden will, daß trübe Atmosphäre den Glanz der Dinge verdunkle, in einem einzigen Werk den ganzen Formen- und Farbenreichtum des Alls besingen möchte. Selbst die Kirche fand sich mit den neuen Anschauungen ab. Indem Raimundus von Sabunde in seiner Theologia naturalis lehrte, die Natur sei ein vom Finger Gottes geschriebenes Buch, gab er der Weltfreude des Zeitalters, den Bestrebungen der Künstler den Segen.

Das Genter Altarwerk ist, wie es den Geschmack des Mittelalters ausklingen läßt, auch das erste klassische Dokument des neuen weltlichen Stils. Kaum 20 Jahre kann Jan

van Eyck jünger als Hubert gewesen sein, trotzdem scheint eine ganze Welt sich zwischen ihn und seinen Bruder zu schieben. Der feierliche Idealstil Huberts weist noch ins Mittelalter hinüber. Jan steht mit beiden Füßen auf dem Boden der neuen Zeit. Hat er das Genter Altarwerk so vollendet, wie Hubert es plante? Man möchte es sehr bezweifeln. Selbst aus den Tafeln, in denen er notgedrungen seinem Bruder folgte, spricht ein anderer Geist. Wie er die drei mächtigen Mittelgestalten nie geschaffen hätte, vermag er in dem Bild der singenden Engel, das er als Gegenstück zu Huberts musizierenden Engeln malte, sich nicht auf der Höhe seines Bruders zu halten. Bei Hubert sind nicht die Gesichter allein, auch die Hände von nervösem Leben beseelt. Durch diese beweglichen Finger strömt der Geist der Musik. Auf dem Bild der singenden Engel, so sehr van Mander sie lobt, sind die Gesichter geistlos, die Hände schematisch und verzeichnet. Jan besitzt weder die geistige Großheit, den gedankenvollen Ernst seines Bruders noch dessen plastischen Sinn für das organische Gefüge des Körpers. Schon aus den Tafeln, die er der Anlage des Altarwerkes gemäß noch in großem Formate geben mußte, spricht in Wahrheit ein Kleinmaler, dessen Auge nur an der farbigen Oberfläche der Dinge haftet. In den Gestalten der beiden Stifter giebt er die ersten Porträtfiguren der neueren Kunst, echte Typen jenes gediegenen Bürgertums, das damals Flandern zum wohlhabendsten Land der Erde machte: er, der behäbige, ein wenig stumpfsinnig gewordene Bonvivant, der sich nach erfolgreicher Arbeit zur Ruhe gesetzt, sie, die Herrin des Hauses mit den streng ehrbaren Zügen der Kommandeuse. In der Verkündigung legt er das Hauptgewicht auf das Stillleben. Man sieht ein Zimmer mit einem Waschbecken und allerlei Haus-

gerät, blickt durch das Fenster in eine Straße hinaus. Bei den Gestalten von Adam und Eva sucht er nicht wie Masaccio nach großen Linien und geistigem Inhalt, er beschränkt sich darauf, die eingefallene Brust und den Bauch der Eva, die Haare an Adams Beinen, die bleiche Hautfarbe der Körper und die dunklere der gebräunten Hände mit photographischer Treue zu spiegeln.

In seinem Element war er erst, als er die unteren Tafeln mit den vielen kleinen Figuren, die Anbetung des Lammes, die gerechten Richter und Streiter Christi, die heiligen Einsiedler und Eremiten malte. Das sind nämlich die Unterschriften, die auf den Tafeln stehen. Aus den Gestalten selbst ist schwer ihre biblische Bedeutung zu erraten. Es sind Menschen von Fleisch und Blut, die in nichts mehr den ideal drapierten, himmelwärts gewandten Wesen der älteren Epoche ähneln. Auf der einen Seite malt er die burgundischen Fürsten, wie sie mit ihrem Troß zur Jagd ziehen, auf der anderen Mönche und Bettler, Gesindel der Landstraße, das mit schwieligen Sohlen, das Gesicht von der Sonne gebräunt, die Stirn von Sorgen durchfurcht, über den Kiesboden schreitet.

Noch mehr als die Leute fesselt die Landschaft. Blau, nicht mehr golden ist der Himmel. Weithin dehnt der grasbewachsene Boden sich aus. Gänseblümchen und Anemonen, Veilchen und Löwenzahn, Erdbeeren und Stiefmütterchen blühen darin. In dem Buschwerk glühen die Rosen. Cypressen, Orangen und Pinien erheben sich. Blaue Trauben schimmern aus dunkeln Gehängen hervor.

Dieser südliche Charakter der Natur erinnert zugleich daran, weshalb gerade Jan berufen war, der Vater der Landschaftsmalerei zu werden. Die erste Anregung hat er

vielleicht durch Miniaturwerke erhalten. Denn was er als Neues in das Altarbild einführte, war in der Buchmalerei schon lange üblich, die als aristokratischer Luxus sich größere Feinheiten und eine weltlichere Haltung als das Altargemälde gestatten konnte. In seiner Stellung als valet de chambre mag er manches livre d'heures gesehen haben, das sich den Blicken gewöhnlicher Sterblicher verbarg, und was er als Hofmaler erkundet, kam dem braven Jodocus Vydt zu gute. Doch den Ausschlag gab ein anderes Ereignis seines Lebens. Weites Reisen lenkt notwendig die Aufmerksamkeit auf das Fremdartige, was man in der neuen Umgebung sieht. Die Luft erscheint blauer, der Fernblick stimmungsvoller, die Erde schöner. Alles, woran man in der Heimat achtlos vorübergegangen, gewinnt plötzlich Bedeutung. Wie im 19. Jahrhundert die deutschen Maler erst nach Italien, Norwegen und dem Orient pilgerten, bevor sie die Heimat malten, wurde für Jan die portugiesische Reise, die er 1428 für seinen Herzog machte, die Offenbarung. Dort im Süden enthüllte sich ihm die Schönheit der Natur, und heimgekehrt, noch voll von Erinnerungen, erzählte er in frischer Begeisterung von all dem, was er im fremden Lande gesehen.

In seinen selbständigen Werken folgt er noch mehr seinen persönlichen Neigungen. Während Hubert als Ausläufer der alten Monumentalmalerei ins Große ging, stets eine feierliche Haltung wahrte, ist Jan als Nachkomme der Miniaturisten der Feinmaler par excellence, der unerreichte Ahn aller Fortuny und Meissonier, der in kleinen Kabinettstücken Wunderwerke koketter Mache und koloristischer Delikatesse schafft. Er ist weit entfernt, in seinen kleinen Madonnen fromme Stimmung wecken zu wollen. Suchten die älteren Meister zum Himmel aufzusteigen, so zieht Jan ihn zur Erde nieder.

Hatten jene sich ins Jenseits hinübergeträumt, so malt Jan einfache Ausschnitte aus dem Leben. Bei den Kölnern mußten die Figuren lang und schmächtig sein — wie die gotische Architektur alles Massenhafte durchgeistigte und nur die himmelstrebenden Pfeiler beibehielt. Jan van Eycks Gestalten sind nicht schlank, sondern untersetzt, und um den passenden Hintergrund zu schaffen, hat er nie die schlank aufsteigende Gotik, nur den massigen romanischen Stil verwendet. Auf den kölnischen Werken leuchtete aus den Augen Marias himmlische Sehnsucht. Jan macht sie zu einer gesunden flandrischen Mutter. Dort lebten die Gestalten im Paradies; hier sind sie mitten in die frohe Wirklichkeit versetzt. Entweder zeigt er Maria in einer Kirchenhalle, wo dann eine architektonische Perspektive mit pikanter, durch bunte Fenster einströmender Beleuchtung sich eröffnet. Oder den Hintergrund bildet ein Wohnzimmer, das Gelegenheit giebt glänzendes Messinggeschirr, Lampen und Kannen, spiegelnde Wasserflaschen und Teppiche zu ganzen Stillleben aufzubauen. Oder Maria steht im Freien. Dann blickt man auf Kirchen und Schlösser, auf Gärten und Flüsse, auf Marktplätze und Straßen hinaus. Es ist erstaunlich, wie er auf einer handgroßen Fläche den Eindruck weiter Fernsichten zu geben weiß; erstaunlich, wie er das Glitzern von Metall, die Gräschen einer Landschaft und auf den Gräschen jeden Tautropfen malt, wie er das Licht auf glänzenden Rüstungen, auf einem Krystallglobus, auf einem Stück Goldschmiedwerk spielen und schillern läßt.

Man möchte sagen, daß in Bildchen der Art das ganze handwerkliche Geschick des nordischen Mittelalters gipfelte. Denn was an den gotischen Bauten des 14. Jahrhunderts, was an all jenen Tabernakeln, Kanzeln, Taufbecken

Sakramentshäuschen fesselt, die man in den nordischen Kirchen sieht, ist weder die Harmonie der Verhältnisse, noch die Reinheit der Linien, noch die Zartheit der Dekoration. Was frappiert, ist die unglaubliche Geschicklichkeit, mit der all dieses Maßwerk, all diese Rosetten geschnitten und ineinandergesetzt sind, als wäre es gar kein harter Stein, sondern weiches in der Hand zu knetendes Material. Nun im 15. Jahrhundert kommt diese manuelle Gymnastik auch der Malerei zu gute. Nachdem einmal der Blick sich den Formen der Wirklichkeit geöffnet, ist die Hand fähig, auch die lebende Natur mit derselben jongleurhaften Sicherheit zu meistern, wie die gotischen Architekten den Stein.

Doch ein Blick auf Italien zeigt, daß es nicht richtig wäre, in dieser Kleinmalerei eine specifisch nordische Eigentümlichkeit zu sehen. Sie war die natürliche Reaktion auf den Monumentalstil der älteren Epoche und hat daher in Italien ebenso begeisterte Apostel wie in den Niederlanden gefunden. Was hier Jan van Eyck heißt, nennt sich im Süden Pisanello. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Beziehungen zwischen beiden bestanden, da in Verona — nach Facius' Bericht — niederländische Künstler arbeiteten. Jedenfalls steht Pisanello dem Niederländer Jan ebenso nahe, wie er von seinem Landsmann Masaccio sich trennt. Wo jener noch ideale Typen gegeben hatte, malt Pisanello seine Zeitgenossen ab. Wo Masaccio das Idealkostüm Giottos verwendete, kann Pisanello sich nicht genugthun, kokette Mäntelchen und Tricots, enorme Hüte und zierliche Schnabelschuhe anzubringen. Die ganze Kostümfreude des Quattrocento hält auch in Italien an heiliger Stätte ihren Einzug. Lachende Landschaften dehnen sich aus. Tiere wie bei Jan van Eyck treiben neben den biblischen Figuren ihr Wesen.

Die Fresken, die er in Verona malte, unterscheiden sich von denen der Brancaccikapelle ebenso, wie die unteren Tafeln des Genter Altarwerkes von den Monumentalfiguren der oberen Reihe. Sie sind das Werk eines koketten Charmeurs, der weder geistige noch formale Gedanken ausspricht, aber mit feinem, vornehmen, frischen Blick die Dinge und die Menschen betrachtet. Statt biblischer Geschichten werden ritterliche Aufzüge und Jagden gegeben. Rebhühner und Drachen, Hunde und Pferde mischen sich in die ehrbare Versammlung der Heiligen, die in ihren stutzerhaften, enganliegenden Kostümen eher aus Boccaccio als aus der Bibel zu stammen scheinen. Seine drei Könige haben, um das Christkind zu besuchen, all ihre Pagen und Stallmeister, ihre Jagdhunde und Jagdfalken mitgenommen. Eine Landschaft vom Gardasee mit Villen und Weinbergen, mit Schafherden und Vögeln dehnt sich ringsum aus. Sein heiliger Georg, mit dem Küraß und dem riesigen Filzhut gleicht einem Kondottiere des Quattrocento. Und den Nimrod Hubertus malte er auch nur, weil sich Gelegenheit bot, einen dichten Wald mit Hunden und Hasen, mit Kaninchen und Bären zu bevölkern. Selbst seine Zeichnungen verraten, daß er im Grunde seines Herzens weit mehr als Tiermaler denn als Sänger des biblischen Epos sich fühlte.

Schließlich berührt er sich mit Jan van Eyck darin, daß er die ersten rein profanen Kunstwerke schuf. Die Porträtmalerei tritt als gesonderter Kunstzweig der biblischen Malerei zur Seite.

Vor dem 15. Jahrhundert gab es keine Bildnisse. Nur den Souveränen wurde das Recht zugestanden, sich in Statuen und Mosaiken verewigen zu lassen, während man sonst Porträts höchstens als plastischen Schmuck von Grabmälern zuließ.

Im 14. Jahrhundert erwachte der Geist der neuen Zeit. Der Mensch will Spuren seiner irdischen Laufbahn zurücklassen, seinen Namen, sein Bild fernen Generationen überliefern, die Unsterblichkeit sich auf Erden erobern. Giotto malte den Dichter der göttlichen Komödie unter den Seligen des Paradieses auf einer Wand des Bargello. Von Simone Martino wird erzählt, daß er eigens nach Avignon reiste, um Petrarka zu porträtieren. Aber Giottos Bild ist mehr Silhouette als Porträt. Einen Begriff von der Bildniskunst des Simone Martino giebt dessen Fresko des Guidoriccio Fogliani de Ricci, dessen Aehnlichkeit gewiß nicht groß ist. Die Kunst war noch zu sehr vom Typischen beherrscht, als daß individuelle Charakteristik ihr gelingen konnte.

Im 15. Jahrhundert ist nicht nur der Ruhmessinn derart gewachsen, daß jeder reiche Bürger fortan das Bedürfnis fühlt, seine Züge der Nachwelt zu hinterlassen. Auch die Kunst hat jetzt die Fähigkeit, das, was das Auge sah, in scharfer Naturtreue festzuhalten. In den italienischen Privathäusern kam die Sitte auf, Kamine und Gesimse mit farbigen Bildnisbüsten zu schmücken. Andere lassen wenigstens auf einer Bronzemedaille ihr Bildnis herstellen.

Pisanellos Ruhm ist, daß er von antiken Denkmünzen ausgehend die Medaille wieder erweckte, und diesen Medaillenstil hat er auch auf seine gemalten Bildnisse übertragen. Da die Medaille auf die Negation der Tiefe angewiesen ist, giebt er auch gemalten Porträts ausschließlich Profilstellung. In scharfer Seitenansicht, plastisch streng sind die Köpfe gezeichnet. Wie in den Medaillen der Reliefgrund die Folie abgiebt, breitet hier ein teppichartiges Ornament oder eine einfarbige Masse sich aus, auf der das Profil fest aufruht.

In den Niederlanden fehlte dieser Zusammenhang mit

der Medailleurkunst. Die Bildnisse Jan van Eycks unterscheiden sich also von denen Pisanellos dadurch, daß sie die Köpfe nicht in Profil, sondern in Dreiviertelansicht geben. Während der Italiener die charakteristische Linie zeichnet, malt der Niederländer die farbige Fläche. Beiden gemein aber ist das Streben, die menschliche Physiognomie mit der unerbittlichen Strenge, der unbegrenzten Genauigkeit des photographischen Apparates wiederzugeben. Wie die Landschafter, nachdem sie vorher nur Goldgründe hatten geben dürfen, nun jeden Kieselstein und jedes Blättchen, jeden Tautropfen und jeden Grashalm zeichneten, so schwelgen die Porträtmaler, nachdem man vorher nur allgemeine Typen gekannt, nun mit wahrer Wollust im krausen Detail, in Runzeln und Schwielen, in Bartstoppeln und Falten. Selbst bei der Wahl ihrer Modelle verfahren sie nach diesem Gesichtspunkt. Denn keine Köpfe junger Mädchen kommen vor, selten Jünglingsbilder. Hauptsächlich Greisen- und Matronenköpfe mit alter schrumpflicher Haut sind Aufgaben nach dem Herzen dieser realistischen Kunst. Der knorrige Alte der Berliner Galerie, der mit komischem Ernst eine Nelke hält — die moderne Blume, die gerade damals nach Europa gebracht war und ähnliches Aufsehen machte wie in unseren Tagen die Orchidee — kommt sofort in Erinnerung. Auch an den abenteuerlichen Kopf des Arnolfini denkt man und an das Verlobungsbild desselben Kaufherrn, das mit seinem reichen sittenbildlichen Apparat schon die Keime der späteren Genremalerei in sich birgt.

Auf diesem Wege ging die Entwicklung weiter. Eine Malerei, die einmal die Poesie des Irdischen entdeckt hatte, konnte auch nicht auf dem Boden stehen bleiben, den Jan van Eyck und Pisanello ihr bereitet. Die zierliche tändelnde Kleinkunst dieser beiden mußte in eine ernste Malerei sich

verwandeln, die nicht mehr bloß an der farbigen Oberfläche haftete, sondern in das Wesen der Dinge eindrang, ihren realistischen Stil wissenschaftlich begründete.

An dieser Forscherarbeit haben sich die Niederländer nicht mehr beteiligt. Nachdem sie durch die Vervollkommnung der Oelmalerei eine wichtige Anregung gegeben, beschränkten sich die Folgenden darauf, in dem Eyckstil weiter zu arbeiten.

Die Werke des Petrus Cristus bringen nichts, was nicht die Jans schon enthielten. Er verwendet die Modelle des Meisters und die Versatzstücke des Eyck'schen Ateliers, nimmt ganze Figuren aus Jans Bildern in die seinen herüber. Wie er in seiner Frankfurter Madonna Jans türkischen Teppich und die Adam- und Evafiguren des Genter Altarwerks anbringt, giebt er in der Madonna von Burleighouse eine Kopie des Karthäusers, der auf dem Rothschildschen Madonnenbilde kniet. Interessant, weil keine ähnlichen Werke Jans erhalten, ist sein heiliger Eligius in Köln, — ein Bild, das wieder zeigt, welche weltlichen, rein malerischen Gesichtspunkte jetzt die Wahl der Stoffe bestimmten. Glitzernde Dinge, goldene Kannen und Pokale, Halsbänder, Agraffen und Ringe wollte man malen. Da das in Form reiner Stillleben noch nicht geschehen konnte, erinnert man sich des braven Eligius, den man pro forma in den Vordergrund setzt.

Den gleichzeitigen Holländern mag Jan, während er im Haag weilte, die entscheidenden Anregungen gegeben haben. Wenigstens fügt Albert Ouwaters Hauptwerk, eine Auferweckung des Lazarus, sich vollständig der Eyckschule ein. Da Jan seine Madonnen gern in einer Kirche, einer romanischen Kirche darstellte, verlegt auch Ouwater den Vorgang in einen romanischen Dom. Ebenso eyckisch wie der Hinter-

grund ist der figürliche Teil, die Zierlichkeit und Ruhe der Gestalten, die gar nicht durch das Wunder überrascht sind.

Dem Dirk Bouts wird nachgerühmt, er sei als Landschafter über Jan hinausgegangen. Doch einen Fortschritt vom Preciösen zum Intimen bedeuten die Flügelbilder des Löwener Altars nicht. Im Gegenteil, Bouts setzt noch mehr zusammen, türmt die willkürlichsten Dinge aufeinander. Es ist merkwürdig, wie der Geist des Realismus hier zur Phantasielandschaft führt. Bouts empfand, daß biblische Scenen nicht in den Niederlanden spielen dürften. Wie er die Figuren durch Turban, Kopftücher und seltsame Waffen als Orientalen kennzeichnet, sucht er der Landschaft ein exotisches Gepräge zu geben. Für Jan van Eyck, der weite Reisen gemacht hatte, war das leicht. Er gab Portugal als den Orient aus. Bouts, nie aus der Heimat herausgekommen, mußte erfinden. Und da Holland ein so flaches, ebenes Land war, dachte er sich den Orient felsig. Indem er das Gegenteil von dem malte, was die Heimat bot, glaubte er am richtigsten den Charakter biblischer Scenen zu treffen. Neu ist ferner, daß er als erster bestimmte Lichterscheinungen zu interpretieren sucht. Während Jan van Eyck alles in gleichmäßig scharfer Beleuchtung sah, ist auf dem Christophorusbild des Dirk Bouts der Hintergrund von der aufsteigenden Sonne in rötliches Licht getaucht, während die Felsenschlucht des Vordergrundes noch in nächtlichem Dunkel liegt. In der Gefangennahme Christi hat ihn sogar ein Problem beschäftigt, das erst Elsheimer wieder aufnahm. Während am Nachthimmel die bleiche Mondscheibe steht, sind die Figuren von Fackellicht übergossen.

Doch selbst darin macht sich nur ein Fortschreiten auf *der alten Bahn*, keine veränderte Marschroute bemerklich.

Jan van Eyck hatte so viel vorweggenommen, so unvermittelt war sein Auftreten gewesen, daß die Folgenden schon genug zu thun hatten, wenn sie nur den Posten, auf den Jan sie gestellt hatte, behaupteten. Wohl treten in den Niederlanden noch große Persönlichkeiten auf, die sogar in das Drama der europäischen Kunst eingreifen. Doch sie gehen getrennt einher, das Zusammenarbeiten, die logische Entwicklung fehlt. Eine Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts giebt es nur in Italien.

9. Sturm und Drang in Florenz.

In Florenz namentlich waren alle Bedingungen für eine logische Weiterentwicklung gegeben. Hier, wo Cosmo de Medici an der Spitze des Staates stand, wo die Strozzi, Bardi, Rucellai, Tornabuoni, Pitti und Pazzi durch die Kunst ihr junges Wappen vergoldeten, wurden der Malerei Aufgaben wie nirgends in der Welt gestellt. Aber auch das wissenschaftliche Centrum Italiens war Florenz geworden. All die großen Gelehrten, Anatomen und Mathematiker, die durch die Medici berufen waren, arbeiteten mit den Künstlern Hand in Hand. Ein wissenschaftlicher Geist durchzieht das Schaffen. Und nur dieser Geist war fähig, all die rein technischen Aufgaben zu lösen, die das Jahrhundert stellte. Nur weil in Florenz Künstler arbeiteten, die — fast mehr Gelehrte als Maler — mit fanatischem Eifer sich der Lösung einzelner Probleme widmeten, ihre ganze Lebenskraft daransetzten, in die formenbildende Werkstätte der Natur einzudringen, konnte die Malerei des Quattrocento ihre rapiden Fortschritte machen. Erst auf dem Fundament, das diese florentinischen Forscher legten, konnte sich überhaupt das Gebäude der modernen Malerei erheben.

Das erste wichtigste Problem war die Perspektive. Ge-
rade mit diesen Dingen hatte die frühere Zeit am unbeholfen-
sten geschaltet. Giotto scheiterte jedesmal, wenn es galt, di
Personen auf mehrere Pläne zu verteilen, das richtige Ver
hältnis der Figuren zu den Bauwerken herzustellen. Noc
Masaccio folgte, so genial die Aufgaben gelöst sind, doc
empirisch seinem Gefühl. An die Stelle dieses Tasten
mußte klare wissenschaftliche Erkenntnis treten. Das richtig
Verhältnis der Figuren im Raum wie die weitere Ausbildun
der Landschaft war erst möglich, nachdem die perspektivische
Regeln feststanden. So widmen sich die größten Geister zu
nächst diesen Fragen.

Brunellesco, der große Baumeister, schafft die Grundlag
Unterstützt von dem Mathematiker Paolo Toscanelli, stel
er als erster den Satz auf, daß die Objekte desto kleiner e
scheinen, je mehr sie sich vom Auge entfernen, und liefert de
Beweis in einer Zeichnung, die den Platz des Baptist
riums darstellte. Damit war der Weg eröffnet, er wurd
weiter verfolgt. Leo Battista Alberti, der das erste Bu
seines Werkes über die Malerei vornehmlich der Perspekti
lehre widmet, bringt das bisher nur mündlich Ueberlieferte i
schriftliche Fassung und erfindet das Quadratnetz, das es e
möglicht, die kompliziertesten Aufgaben mit mathematisch
Genauigkeit zu lösen. Daß ein besonderer Beruf, der de
Prospettivista entstand; daß für die farbigen Holzinkrustatione
der Möbel lange Zeit Darstellungen beliebt waren, die nicht
als perspektivische Paradigmen sind; daß Ghiberti sogar sein
Reliefe wie Bilder mit perspektivischem Hintergrund b
handelte, sind weitere Beispiele dafür, welche Wichtigkeit de
Quattrocento der neuen Wissenschaft beilegte.

Als Maler setzt Paolo Uccello an diesem Pun

ein. Vasari erzählt, Uccello habe seinen Beinamen deshalb erhalten, weil er trotz seiner Armut eine ganze Menagerie, darunter seltene Vögel sich hielt. In diesem Studium der Tiere, das so bezeichnend ist für das Quattrocento, berührt er sich also mit Pisanello. Doch namentlich war seine Thätigkeit die, daß er zusammen mit seinem Freunde, dem Mathematiker Manetti, die perspektivischen Regeln in ein festes Lehrgebäude brachte. Es hat etwas Rührendes, einen solchen Arbeiter zu sehen, der über seinen Problemen zum Sonderling wird, die ganze Welt vergißt, Nächte hindurch über seinen Untersuchungen brütet. Was kümmert ihn das Leben! Was kümmert ihn Malerei! Wenn irgend möglich, hält er seine Bilder monochrom. Muß er sie farbig ausführen, so ist ihm gleichgültig, ob seine Pferde rot oder grün sind. Denn die Aufgabe, die ihm das Schicksal gestellt, ist nur die Lösung perspektivischer Fragen.

So schildert er, als er die Sündflut im Kreuzgang von Santa Maria Novella malt, nicht die Schrecken einer Weltüberschwemmung, was jeder Giottist gekonnt hätte. Er stellt sich Probleme, die — nur der Schwierigkeit halber aufgesucht — das Ganze wie die Illustration eines perspektivischen Lehrbuchs erscheinen lassen. Im Gegenstück dazu, dem Opfer Noahs, läßt er ein Wesen, das Gott Vater darstellen soll, kopfüber aus den Wolken herabfallen — nur um festzustellen, wie jemand, der von einem Gerüst herabstürzt, aussehen würde, wenn er plötzlich erstarrt im Raume hängen bleibt. Auch seine Schlachtenbilder erscheinen dem modernen Auge befremdlich. Sie ähneln mehr Karussellpferden als wirklichen, diese seltsam gefärbten, dickhalsigen Rosse, die sich da bäumen oder steif auf dem Boden liegen.

Doch das Wort „Schlachtenbilder" erinnert daran,

welchem riesigen Umwandlungsprozeß man beiwohnt. Schon daß solche profanen Dinge überhaupt gemalt wurden, zeigt den Siebenmeilenstiefelschritt der Zeit. Und bedenkt man, daß Uccello auf einem Boden steht, auf dem er überhaupt keine Vorgänger hatte, daß, was er anstrebte, erst im 16. Jahrhundert von Rafael und Tizian, im 17. von Salvator Rosa und Cerquozzi wieder aufgenommen wurde, dann erkennt man die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses kühnen fanatischen Geistes. Keine Eroberung geschieht auf einen Schlag. Neue Probleme aufwerfen ist verdienstvoller, als Altes formvollendet nachbeten. Nur Geistern wie Uccello dankt es die florentinische Malerei, daß sie nicht gleich der niederländischen stehen blieb, sondern immer neue Höhen erklomm. Und wie erstaunlich sind die Bewegungen dieser Reiter beobachtet. Wie klar sondern sich die Pläne! Mit welch botanischer Genauigkeit sind all diese Blätter und Orangen gemalt! Wie bemüht er sich, mit der Scharfäugigkeit des Japaners, die verschiedene Stellung all dieser Aestchen und Blättchen perspektivisch richtig zu geben! Liest man seine Biographie und betrachtet seine Werke, dann empfindet man Ehrfurcht vor diesem Märtyrer, der das Studium der Perspektive, der Blätter und Baumäste wie einen heiligen Gottesdienst betrieb.

Auch sein Reiterstandbild des Condottiere John Hawkwood ist von epochemachender Bedeutung. Renaissancegeist und Reiterstandbild — das sind fast gleiche Begriffe. Wie in den Zeiten der Antike sollten Reiterstatuen auf den öffentlichen Plätzen sich erheben. Da die Plastik noch nicht fähig war, die Aufgabe zu lösen, nahm man mit gemalten Reiterstatuen vorlieb. Alles ist in Uccellos Bild von charaktervoller monumentaler Haltung. Donatello lernte von ihm, als er 17 Jahre später die Statue des Gattamelata schuf. Noch

Tizians Reiterbildnis Karls V. hat Uccellos Hawkwood zur Voraussetzung.

Das zweite Problem war, dieser neuen Zeit auch den neuen Körper, die neue Seele zu geben. Im Mittelalter fühlten sich die Menschen als Herde, die dem guten Hirten folgt. Demgemäß kannte auch die Kunst das Einzelwesen, die Besonderheit nicht. Ein gleichmäßiger, allgemeiner Schönheitstypus herrscht. Lange, schmächtige Gestalten stehen da, der Körperbau ohne feste Zeichnung, sämtliche Linien von allgemeiner Rundung. Auch die Haltung ist gleichmäßig: jene zierliche, geschwungen ausgebogene Stellung; zimperliches Auftreten der Füße, die noch kaum wagen, den Boden zu berühren. Denn die Erde ist nicht das Heim des Menschen, sein Leben nur ein Wandern zur Ewigkeit.

Das 15. Jahrhundert bezeichnet den Sieg des Individualismus, das rücksichtslose Hervortreten des Einzelnen. Eine Fülle scharf umrissener Charaktere taucht plötzlich auf, kernige, aus ganzem Holz geschnitzte Persönlichkeiten, Gewaltnaturen, die ebenso sehr in die Galerie der großen Männer wie in die der Verbrecher gehören. Charakter, Eigenart, Kraft, Energie, sind die Schlagworte des Zeitalters. Diese neue Menschheit, alle jene knorrigen, markig-männlichen Gestalten, wie die Zeit sie geschaffen, mußten auf den Bildern erscheinen. Liebte man vorher milde Schönheit, das Weibliche, Engelhafte, Zarte und Liebliche, Sanfte und Schmiegsame, so galt es jetzt, energische, kraftvolle Menschen zu schaffen. Auf den Bildern der älteren Meister waren die Männer sogar, obwohl sie Bärte haben, weiblich befangen. Jetzt handelte es sich, an die Stelle des Biegsamen, Weichen das Eckige, Schroffe, männlich Entschiedene, Straffe und Urwüchsige, reckenhaft Gewaltige zu setzen. Die Gestalten,

früher wie körperlos über der Erde schwebend, mußten feststehen auf den eigenen Füßen, verwachsen sein mit ihrer irdischen Heimat.

Aber nicht nur das Aeußere der Menschen, auch ihr Empfindungsleben hatte sich geändert. Strahlte damals Demut und Hingebung aus schüchtern niedergeschlagenen Augen und mild verklärten Zügen, so sah man jetzt trotzige Gesichter mit gerunzelten Brauen. Die ganze Menagerie der Leidenschaften war entfesselt. Wie alle jene Tyrannen des Quattrocento rückhaltlos ihrem Dämon, sei es Sinnlichkeit, sei es auflodernder Jähzorn, folgten, so forderte man in der Kunst die Darstellung viel stärkerer Gemütsaffekte, als die frühere Malerei sie gab. Es handelte sich, die vorübergehende Bewegung, die wechselnde Gebärde aufzugreifen, die Leidenschaft darzustellen, wie sie konvulsivisch den ganzen Menschenleib durchschüttelt.

An diese Probleme waren Jan van Eyck und Pisanello noch nicht herangetreten. Sie malten die neuen Kostüme ihrer Zeit, aber in der zierlichen Art, wie sie die Menschen hinstellten, blieben sie Gotiker. Noch erzählen ihre Werke nichts von dem rauhen Atem des neuen Zeitalters und seiner breiten, ungezwungenen Gebärde, nichts von all den seelischen Untiefen, die sich plötzlich mit so elementarer Gewalt geöffnet. Erst Donatello brachte der Plastik das neue Ideal. Und es ist bezeichnend, daß auf ein Extrem sofort das andere folgt. Je gröber und ungefüger das Individuelle sich zeigt, desto schöner erscheinen die Gestalten. So erklären sich all die absonderlichen Physiognomien, die plötzlich in die Kunst einziehen: derbe Proletarier mit ungeschlachten, ausgearbeiteten Formen, Bauern mit ehernen Knochen und scharfkantigen verwetterten Gesichtern, halbverhungerte alte Bettler mit

schlaffen Muskeln und schlotterigem Leib, verwahrloste Kerle mit kahlem Schädel, struppigen Bartstoppeln und langen muskulösen Armen. Standen früher die Personen zimperlich da, so ist jetzt jede Linie Nerv. In ihrem breitbeinigen, energischen Auftreten spiegelt sich der ganze Geist dieses knorrigen Jahrhunderts der Kondottieri. Und namentlich, unter der Gewalt der Leidenschaft ist der ganze Körper wie von Krampf durchbebt. In seinem Streben nach drastischer Mimik langt Donatello zuweilen beim Grimmassierenden an. Nicht zufällig ist es, daß er die Gestalten der Magdalena und des Johannes so liebt. Denn hier ist beides vereinigt, was jene Zeit verlangt: ein Körper, dem Hunger und Entbehrung alle Schwielen herber Naturwahrheit aufgedrückt, und dieses ausgedörrte, nur durch lederne Haut zusammengehaltene Knochengerüst obendrein von thränenvollem Weh, von feurigem visionären Pathos durchschauert.

Der Donatello der Malerei ist Andrea del Castagno, ein kühner, unerschrockener Geist, der vor keiner Brutalität, vor keiner Uebertreibung zurückbebt, wenn sie dazu beiträgt, den Figuren mehr Charakter zu geben. Wie Donatello liebt er abstoßende Physiognomien, wilde Wüstenmenschen und ausgehungerte Asketen, deren mächtige, von schrecklich intensivem Leben verzerrte Züge doch unabweislich sich einprägen. Wie bei Donatello verbindet sich mit der physiognomischen Schärfe eine großartige statuarische Wucht. Seine Kreuzigung in Santa Maria Nuova ist ein wunderbares Stück von Pathos und Ausdruck, Maria namentlich, diese herbe, verkümmerte Matrone, deren ganzer Körper sich im Schmerze krümmt. Auf seinem Abendmahl in Santa Apollonia ist jede Gestalt ein Charakter von starrer, strammer Härte, von jener konzentrierten Lebensfülle, die in Donatellos Campanilestatuen geschnürt ist. Vor

seiner Pietà in Berlin bleibt man stehen wegen ihrer enormen, grandios heroischen Häßlichkeit. Seine Magdalena seine beiden Johannes in Sante Croce — nur in den Asketenfiguren des großen Bildhauers haben sie ihres Gleichen.

Zuweilen erreicht er sogar mit seinem Realismus einen großen königlichen Stil. Denn sein Reiterporträt des Niccolo da Tolentino, das er als Gegenstück zu dem Werke Uccellos schuf, ist von trotziger Monumentalität. Die Porträts von Dante, Petrarka und Boccaccio, die von Acciajuolo, Uberti und Pippo Spano, die er für die Villa Pandolfini malte, imponieren durch ihre mächtige, heroische Wucht. Pippo Spano namentlich, der dasteht mit gespreizten Beinen, das Schwert in der Hand, wirkt wie der fleischgewordene Geist des Quattrocento, wie eine Verkörperung dieser elementaren, an Kunst und Leidenschaften gleich großen Zeit. Terribile, jenes oft mißbrauchte Wort — auf Castagno paßt es. Er ist der König jenes gewaltigen Zeitalters, das die Rusticamauern des Palazzo Pitti auftürmte.

Das dritte Gebiet, das Studium erforderte, war die Farbe. Gewohnt, im Fresko sich zu bewegen, hatte man der Technik der Tafelmalerei wenig Aufmerksamkeit geschenkt und war deshalb noch weit entfernt, jene Leuchtkraft zu erzielen, die man auf niederländischen, nach Italien gelangten Bildern sah. Hier einzugreifen war ein Künstler berufen, der aus der Stadt stammte, wo später der italienische Kolorismus seine höchsten Triumphe feierte: aus Venedig. Domenico Veniziano, der Pisanellos Fresken im Dogenpalast hatte entstehen sehen, dem Meister dann nach Rom gefolgt war und schließlich in Florenz sich niederließ, soll der erste gewesen sein, der unabhängig von den Niederländern in der Farbenmischung experimentierte. Obwohl seine Tafeln in

Tempera gemalt sind, wußte er einen eigentümlichen Glanz und Schimmer, einen weichen, emailartigen Schmelz zu erreichen. Man steht vor der interessanten Thatsache, daß ein Venetianer, der aus seiner Heimat den Sinn für Farbe mitgebracht hatte, schon im Beginne des Jahrhunderts in diesem zeichnerisch strengen, plastisch denkenden Florenz die nämlichen Dinge anstrebte, die später zu Bellinis Tagen die venetianischen Maler beschäftigten.

Sogar in der Empfindung ist der Venetianer kenntlich. Denn die schroffen Züge, die zuweilen in Domenicos Altartafeln hervortreten, dürfen nicht verleiten, ihn für einen wilden Naturalisten im Sinne Castagnos zu halten. Das Verhältnis beider ist ein gegenseitiges Nehmen und Geben. Welche Anregungen Castagno durch Domenico erhielt, spricht sich in den koloristischen Experimenten aus, die er zuweilen, besonders in der Kreuzigung machte. Es hieß sogar, er habe ihn umgebracht, weil er neidisch auf seine koloristischen Erfolge war. Domenico andererseits legte das Gewand Castagnos an, als er seine Heiligen Johannes und Franziskus in Santa Croce malte. Eigentlich entsprach aber dieses knorrig Bäurische sehr wenig seiner Natur. Nächst Pisanello ist er der erste, der Bildnisse malt, jene Profilköpfe, an denen man so deutlich das Herauswachsen des Porträts aus der Medaille verfolgt. Und alle Dargestellten sind junge Mädchen. Mit zärtlicher Verliebtheit hat er auf dem Porträt der kleinen Bardi die reizvollen Linien dieses neckischen Profils und dieses feinen Halses, das Auge mit dem freien backfischhaften Blick, das blonde, perlengeschmückte Haar gezeichnet. Die ganze knospenhafte Frische weiblicher Jugend ist in diesem Wunderwerk des Museo Poldi Pezzoli mit feinfühliger Grazie gegeben, zu einer Zeit, als die übrigen

Porträtmaler so herb waren, sich nur wohl fühlten, wenn es galt, alte verrunzelte Gesichter, charaktervolle Häßlichkeit zu facsimilieren. Dieselbe junge Dame, nur ein paar Jahre älter, begegnet auf dem Profilporträt der Berliner Galerie. Dort der Backfisch, die Braut, noch gaminhaft spröde, hier ernster, ein wenig voller die junge Frau. Da wohl noch mehrere Mädchenporträts, die unter anderen Namen in den Galerien verstreut sind, von Domenico herrühren, so erscheint er inmitten der männlichen Florentiner Kunst als féminin, als der erste, der die Grazie der Jugend, den Reiz zarter Weiblichkeit fühlte. Venedig, dessen ganze Kunst später sich zu einem Hymnus auf das Weib gestaltete, brachte schon im Beginne des Jahrhunderts den ersten Mädchenporträtisten hervor.

Freilich den ganzen Kunstbedarf ihrer Zeit zu decken, waren so ringende, mit Problemen beschäftigte Geister nicht im stande. So treten neben die Eclaireurs die Profiteurs, neben die Forscher die Popularisierer. Jene kannten keine Zersplitterung, keine Thätigkeit auf verschiedenen Gebieten. Sie legten in wenigen Werken, von denen jedes eine Eroberung bedeutet, die Resultate ihres Forschens nieder. Die Profiteurs gehen statt in die Tiefe in die Breite. Mit Hilfe der technischen Instrumente, die jene anderen geschmiedet, machen sie sich an die Eroberung der Welt. Die ganze Flut des Lebens dringt in die Kunst ein. Die ganze Kulturgeschichte der Zeit wird geschrieben.

Fra Filippo namentlich und Gozzoli wurden die Chronisten ihrer Epoche: sorglose, leicht schaffende Geister, die ohne an wissenschaftliche Fragen sich zu kehren, mit freudigem Schauer in dem neuen weltlichen Zeitstrom plätschern. Beide wären durch Stand und Bildungsgang berufen gewesen, das

Banner der alten religiösen Malerei zu halten. Denn der eine war Mönch, der andere der Lieblingsschüler des gottseligen Mönches von San Marco. Aber wie wenig ist in ihren Werken von kirchlicher Stimmung übrig!

Fra Filippo ist schon als Mensch ein interessanter Typus der Zeit, nur acht Jahre jünger als Fiesole und doch von diesem verschieden wie ein galanter Abbé von einem heiligen Eremiten. Fra Giovanni in seiner stillen Klause kannte die Verführungen des Lebens, kannte die Leidenschaft zum Weibe nicht. Fra Filippo ist „so verliebter Natur, daß er all sein Gut für die Frauen hätte hingeben können". Tagelang verläßt er Werkstatt und Arbeit, um einem Abenteuer nachzujagen. Im Konvent eingeschlossen, dreht er sich aus Betttüchern Seile, um durch das Fenster zu entwischen und auf nächtliche Streifzüge auszugehen. Lucrezia Buti, die hübsche Nonne aus Prato, läßt sich von ihm entführen. Spineta, ihre jüngere Schwester, flüchtet auch in das Heim des lustigen Pärchens. Und Cosmo de Medici, als er von all diesen Streichen hört, hat nur „herzlich darüber gelacht".

Diese Dinge, als Anekdoten gleichgültig, beleuchten den heiter weltlichen Zug, der durch das Zeitalter ging, erklären, warum auch die Bilder Fra Filippos so wenig mehr mit denen Fiesoles gemein haben. Nur über einigen Jugendwerken wie der zarten Anbetung des Kindes in Berlin liegt noch ein Hauch jener Gottesminne, die Fra Angelico malte. Das Thema der Anbetung sowohl wie die lichte, rosige Farbe und der weiche Fluß der Gewänder verrät den Zusammenhang mit der älteren Kunst. Später ist er ein frischer Erzähler, der mit sinnlichem Blick ins Leben schaut, muntere Mädchen, Frauen, die gar nichts Heiliges haben, in seinen Bildern vereinigt. Die „Krönung der Maria" ist ein ganzes

Serail. Anmutige Backfische knieen da, Kränze von Rosen liegen in ihrem Haar, blühende Lilien an langen Stengeln tragen sie in der Hand. In seinen Madonnenbildern ist alles Feierliche, Repräsentierende abgestreift. Aus der demütigen Jungfrau ist eine frische Florentinerin geworden, die auf Toilette viel Wert legt. Goldgesäumte Kleider zieht er ihr an, mit Schärpen und Geschmeiden drapiert er sie, ordnet ihr Spitzenhäubchen mit dem gewählten Geschmack des Mannes, der sich auf derlei Dinge versteht. Selbstverständlich ändert sich mit der Hauptfigur auch die Umgebung. Maria thront nicht mehr, ist nicht von Heiligen umgeben. In ihrer Häuslichkeit sitzt sie, im Garten. Selbst in seinen Fresken in Prato, die das Leben des Täufers und des Stephanus darstellen, bleibt er der Verehrer der Frau. Manchmal bemüht er sich um einen ernsten, feierlichen Stil. Doch die meiste Freude hat ihm sicher das Bild gemacht, auf dem er das Fest des Herodes, den Tanz der Salome schildert. Ein Diner bei den Medici wäre der passendere Titel. „Filippo verkehrte gern mit fröhlichen Menschen, war immer vergnügt und guter Dinge." So kennzeichnet ihn Vasari, und mit dem Menschen deckt sich der Künstler. Tiefe oder Größe darf man nicht bei ihm suchen. Als Sohn eines Schlächtermeisters hat er zeitlebens in sehr elementaren Empfindungen sich bewegt. Aber Gesundheit und gute Laune, harmloses Epikureertum und ein feiner Sinn für weibliche Anmut machen ihn zu einem echten Sohn dieses lebenslustig weltfrohen Zeitalters.

Benozzo Gozzoli machte den gleichen Weg. Als er in seiner Jugend das entzückende Waldmärchen mit dem Zug der Könige für den Palazzo Medici schuf, war er noch der zarte Schüler seines Meisters, hatte sich in den Lenz schon verliebt, aber den Himmel noch nicht vergessen. Denn nicht

nur eine Novelle aus dem Florentiner Leben trägt er vor. Engelgruppen von bestrickender Schönheit bilden den Abschluß des frischen, liebenswürdigen Werkes. Später schwindet dieser traumverlorene Zug. Nicht mehr der Lyriker, nur der Erzähler führt das Wort und schafft in San Gimignano und Pisa jene bekannten Cyklen, die unter biblischem Titel das ganze Leben des Quattrocento illustrieren. Aus dem einen Cyklus, der das Leben des heiligen Augustin darstellen soll, ist besonders das Bild berühmt, das über den Schulunterricht des 15. Jahrhunderts berichtet. In dem Pisaner Cyklus, der das Alte Testament behandelt, giebt er eine Kulturgeschichte von Florenz. Die Legende Noahs verwandelt sich in eine florentinische Weinlese. Der Turmbau von Babel giebt Anlaß, das rührige Treiben auf einem Bauplatz zu schildern, dabei Cosmo de Medici, der mit seinen Freunden den Bau besichtigt. Nicht vom Donnern der Propheten erzählt er und dem blutigen Zorn Jehovas, sondern von Kriegen und Städtegründungen, von den Freuden des ländlichen Lebens. Besondere künstlerische Feinheiten hat er nicht. Probleme kennt er so wenig wie die Giottisten, die vor ihm im Camposanto gearbeitet. Aber erstaunlich ist sein sprudelndes Erzählertalent und die mühelose Leichtigkeit seines Schaffens. Minarets und Obelisken, Triumphalsäulen und Paläste, Gärten und Weinberge, Menschen jeden Alters und Standes, Tiere und Blumen — alles windet er zu bunten Bouquets zusammen. Bessern und bekehren zu wollen, liegt ihm so fern wie möglich. Nur unterhalten will er, oberflächlich plaudern, die Chronik seines Zeitalters schreiben.

10. Piero della Francesca.

Es dauerte nicht lange, da faßte dieser Geist des Men-

lismus auch außerhalb der Arnostadt Wurzel. Denn die Thätigkeit der florentinischen Meister hatte nicht auf Florenz sich beschränkt, sondern über ganz Toskana verbreitet. Prato, die kokette kleine Stadt in der Ebene des Arno, Empoli, Pistoja riefen florentinische Künstler herbei. In Pisa, der altehrwürdigen Wiege der mittelalterlichen Malerei, entstanden durch Gozzolis Hand jene neuen Werke. In San Gimignano, der malerischen kleinen Bergstadt Arezzo, in Borgo San Sepolcro und Cortona — überall sind Florentiner beschäftigt.

Dadurch wurde auch in diese entlegenen Landstriche die realistische Kunst getragen. Auch dort wollen die Maler nicht wie Gentile mehr den verklungenen Weisen vergangener Jahrhunderte lauschen. Auch sie vergessen die alten kirchlichen Ideale und ringen in ernster Forscherarbeit mit ihren florentinischen Genossen. Auf die Träumer, die so weltversunken dahinlebten, folgen ruhige, klare Beobachter. Ja, der Künstler, mit dem Umbrien in die realistische Bewegung eingreift, Piero della Francesca ist überhaupt der größte all jener suchenden Geister, die durch ihre wissenschaftlichen Experimente die Grammatik der modernen Malerei schufen, hat sich Probleme gestellt, die auf lange hinaus, bis in unsere Tage die Welt beschäftigten.

Kaum zwanzig Jahre sind vergangen, seit die Freilichtmalerei in das Kunstschaffen der Gegenwart eingriff. Man wollte die Dinge darstellen in ihrer atmosphärischen Hülle, umflossen von Licht und Luft, wollte nicht mehr die Lokalfarben malen, sondern die bewegende Kraft des Lichtes, unter der jedes Ding jeden Augenblick seine Farbe wechselt. Die Thätigkeit Piero della Francescas bestätigt das alte Wort Ben Akibas. Schon vor 400 Jahren hat er das Problem

der Wahrmalerei aufgeworfen, als Vorläufer der Modernsten festzustellen gesucht, in welcher Weise die Atmosphäre den farbigen Eindruck der Dinge verändert.

Die Verhältnisse lagen damals ähnlich wie in unseren Tagen. Die Eycks und Pisanello hatten die Dinge in scharfen Umrissen, in bunten glitzernden Farben gemalt. Es kam zum Bewußtsein, daß ein Widerstreit bestand zwischen diesen lustigen Palettentönen und dem, was das Auge sieht. Die Dinge funkeln in Wirklichkeit nicht so, wie Jan auf dem Genter Altarwerk sie malte. Noch ein anderes Problem kam hinzu. Die Früheren, deren Auge an den Einzelheiten haftete, waren nicht fähig, weitere Fernblicke zu geben. Ihre perspektivischen Kenntnisse erlaubten ihnen nur, durch Berge und Kulissen das Zurückgehen der Pläne anzudeuten. Den weiten Himmel zu malen, der über einer Ebene liegt, waren sie nicht im stande. Darum vermeiden sie ihn womöglich ganz.

Bis zu Zweidrittel der Bildfläche, fast vertikal steigt die Landschaft empor, oft wird überhaupt nur das aufsteigende Plateau ohne den Himmel gegeben. Das Bild ist Flächendarstellung, vermag den Eindruck der Tiefendimension nicht hervorzurufen.

Piero war zur Inangriffnahme dieser Probleme durch seine Herkunft berufen. Das Städchen Borgo San Sepolcro, wo er 1420 geboren ward, liegt mitten in der umbrischen Ebene. Während die Künstler, die in der dichtbelebten, dichtbebauten Großstadt arbeiten, gewohnt sind, mit scharfem Auge die Dinge aus der Nähe zu betrachten, sah Piero, wenn er auf dem Berg seines Heimatstädtchens stand, nur Licht und Raum. Er sah die Sonne, wie sie brütend über dem Thale stand und die Dinge bald in Morgenglanz, bald in zitterndes Mittagslicht oder weiche Dämmerung tauchte.

Ueber zahllose Hügel, durch kein Ziel beengt, ins Unendliche schweifte sein Blick. Diese beiden Probleme, das Raumproblem und das Lichtproblem, wurden die großen Fragen seines Lebens.

Auch die Florentiner waren schon an beides herangetreten. Uccello hatte sich bemüht, durch perspektivische Linien den Eindruck der Tiefendimension zu erwecken. Castagno liebte seine Figuren in einer Nische aufzustellen, um den Eindruck des räumlich Plastischen zu erzielen. Domenico, der Venetianer, hatte den leuchtenden Schimmer der Dinge zu interpretieren gesucht. Piero sah, als er 1438 mit Domenico, der in Perugia gearbeitet hatte, in die Arnostadt kam, die Werke aller dieser Meister. Was er in der Heimat gefühlt, wurde Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung. Ein Umberer zieht die Fäden in seiner Hand zusammen, löst die Fragen, um deren Erforschung sich die Florentiner mühten. Dasselbe Land, wo einst Franciscus seinen Hymnus an die Sonne gedichtet, schenkte der Welt den ersten Lichtmaler.

Schon im ältesten seiner Werke, dem Misericordienaltar, der noch im Spital von Borgo bewahrt wird, kündigen seine beiden Probleme sich an. So mittelalterlich der Stoff ist, so neu ist der Stil. Hatten die früheren mehr im Reliefstil, in der Fläche gearbeitet, so läßt Piero, um den Eindruck räumlicher Tiefe hervorzurufen, den Mantel der Madonna einen cubischen Hohlraum bilden, in dem die Gestalten, kreisförmig angeordnet, knieen. Sahen die Früheren nur ungebrochene Lokalfarben, so schillert bei Piero die Innenseite des Mantels, den Maria über die Gläubigen breitet, in verschiedenen Reflexen je nach dem Licht, das über ihn streift. In dem nächsten Bild, dem Fresko in San Francesco in Rimini, das den Kondottiere dieser Stadt, Sigismondo

Malatesta in Verehrung seines Schutzpatrons darstellt, überträgt er diese Principien auf die Landschaft: öffnet die Wand, läßt den Herzog vor der freien Luft knieen, die von feinem Licht durchzittert ins Unendliche sich ausdehnt. Um den Eindruck der räumlichen Unendlichkeit noch zu steigern, stellt er vorn als mächtige Kulisse eine Renaissancecolonnade auf, das heißt: er bedient sich um den Blick in die Tiefendimension zu ziehen schon des nämlichen Kunstgriffes, den Claude Lorrain später anwandte. Auch die beiden Porträts des Herzogs und der Herzogin von Urbino sind für seine Tendenzen bezeichnend. Sowohl Pisanello wie Domenico Veniziano wahrten in ihren Bildnissen den strengen Medaillenstil. Der Kopf ruht wie bei römischen Kaisermünzen auf festem Hintergrund auf. Piero in seinem Bestreben, den Blick in die Tiefendimension zu leiten, bricht mit dieser Anschauung. Eine weite Landschaft mit wohlbestellten Aeckern, mit Hügeln und Thälern, den Segen eines guten Regimentes spiegelnd, dehnt sich aus. Das Blau hinter den Köpfen ist nicht mehr Medaillengrund, sondern der Himmel, der sich glänzend über die Gefilde spannt. Statt wie gemalte Reliefe sollen die Gestalten wie Körper im Raume wirken. Gewiß hat er das Problem nicht vollkommen gelöst. Indem er festhält an der starren Profilstellung, entsteht eine Dissonanz zwischen dem Raumstil des Hintergrundes und dem flächenhaft gebundenen Stil der Köpfe. Aber der Anlauf ist genommen, wirklich gemalte Bildnisse an die Stelle der Medaillen zu setzen.

Wie er in diesen Werken mit seinen florentinischen Genossen sich berührt, nimmt er das alte Erbteil der Umbrer, den Sinn für weiblichen Liebreiz mit in die neue Zeit herüber. Denn es giebt kaum zartere Bilder als jene Madonna in Oxford, die mager und blaß, mit unregelmäßigen, doch

apart vornehmen Zügen sich so leise zum Kinde neigt. Bei seiner Geburt Christi in London steht wie immer das wissenschaftliche Problem voran. Um den Eindruck räumlicher Tiefe hervorzurufen, läßt er das Dach der Hütte in perspektivischer Verkürzung herunterragen, so daß man fühlt, daß die Gestalten wirklich im Raume stehen, und öffnet nach beiden Seiten den Blick in die Landschaft, die gerade deshalb, weil die Vordergrundskulisse vorgeschoben ist, desto weiter, desto unendlicher wirkt. Ebenso stellt er sich ein bestimmtes Beleuchtungsproblem, möchte den silbernen Glanz des Mondscheins interpretieren. Hellblaues Licht füllt den Raum, durchzittert mit weißlich grauen Strahlen die Hütte, taucht die Landschaft des Hintergrundes in bläulichen Dämmer. Doch mit Entzücken weilt das Auge auch auf den lieblichen Engeln, die herabgekommen sind, mit Gesang, mit Mandolinen- und Geigenspiel die Jungfrau zu feiern. Sie sind ganz wunderbar, von einer bestrickend modernen, an Rossetti gemahnenden Grazie — all diese Mädchen in ihrer knospenhaften Frische, mit dem lustigen Operettenkostüm, den gewellten Locken und dem glitzernden Perlenschmuck.

Die Fresken, die er bis 1466 in der Kirche San Francesco in Arezzo malte — Darstellungen aus der Geschichte des heiligen Kreuzes — zeigen ihn auf der Höhe der Meisterschaft. All die Probleme, die er von den Florentinern übernommen — hier sind sie in klassischer Vollendung gelöst. Uccello hatte die ersten Schlachtenbilder gemalt, ohne über das automatenhaft Hölzerne hinauszukommen. Pieros Bilder sind vollendete Erzeugnisse moderner Schlachtenmalerei. Castagno hatte versucht, die dritte Dimension zu erobern Für Piero dichtet sich die Fläche, die er zu bemalen hat, sofort mühelos zum Raume um. Domenico Veniziano war

als erster den Wirkungen des Lichtes nachgegangen. Für Piero verwandelt sich die ganze Natur in eine Welt von Tonwerten, die bestimmt werden durch den alles beherrschenden Faktor des Lichtes. Masaccio trat in „Adam und Eva“ zuerst an das Problem des Nackten heran. Piero giebt Akte — namentlich nackte Männer vom Rücken gesehen —, die aus dem oeuvre Klingers zu stammen scheinen.

Nicht minder merkwürdig wie die technische ist die psychologische Seite des Werkes. Die Geschichte des heiligen Kreuzes soll dargestellt sein. Aber in Wahrheit giebt Piero die Geschichte vom Lebensbaum, den Seth, der Sohn Adams, gepflanzt: die Geschichte eines Stammes, dessen Holz bald als Brücke, bald als Schwelle des Tempels dient, bald auf Meeresgrund, bald in den Schachten der Erde ruht und, obwohl der Nazarener daran hing, über die Jahrhunderte hinaus noch seine unzerstörbare Kraft bewährt. Gleich das Eingangsbild, wie der sterbende Adam das Geheiß giebt, den Baum zu pflanzen, enthält die Pilosophie des Meisters. Alt und müde sitzt der greise Adam da. Die Kraft des Urmenschen ist aus seinen siechen Gliedern gewichen. Neben ihm steht Eva, auf die Krücke gestützt, das Gesicht verrunzelt, die Brüste welk. Doch dieser Gruppe das Gegengewicht hält auf der anderen Seite ein kräftiger Bursch, stark wie ein Athlet, neben ihm ein dralle Dirne, deren volle Büste das Gewand sprengt. Der Gegensatz also von Alter und Jugend, von Verfall und Kraft, von Sterben und ewig sich erneuernder Zeugung. „Geburt und Grab, ein ewiges Meer, ein wechselnd Weben, ein glühend Leben.“ — Piero gleicht diesem Erdgeist. Es geht, möchte man sagen, durch seine Bilder das, was Millet „le cri de la terre“ genannt hat. *Keinen Himmel* kennt er. Die Erde ist die fruchtbare, alles

ernährende Mutter. Das Getreide reift, die Scholle dampft fette Aecker, wogende Getreidefelder dehnen sich aus. Und der Mensch, fest mit dem Boden verwachsen, schwer und gedrungen führt auf dieser Erde ein großes animalisches Leben. Keine Durchgangsstation nach dem Jenseits ist sie ihm mehr. Er ist der Sohn seiner Scholle, aus Erde gemacht und wieder zu Erde werdend. Arbeiter, auf den Spaten gestützt, sind ihm deshalb ein liebes Motiv: der Mensch, der die Erde bebaut, seinen Zwecken dienstbar macht, befruchtet. Auch Nubiertypen ziehen ihn an, weil diese Menschen der Urbevölkerung etwas so Erdenschweres, Vegetierendes haben. Seine Weiber gleichen Ammen, die nur dazusein scheinen, neuen Generationen das Leben zu geben. Während Gentiles Gestalten sehnsüchtig zum Himmel blickten, verkündet ein umbrischer Bauer nun das neue Evangelium, daß es eine außerirdische Unsterblichkeit nicht giebt, daß unsterblich nur das Welken und Keimen ist, der ewige Schöpfungsprozeß der Natur.

Die Madonna del Parto, die er nach Vollendung der Arezzofresken für die Kirchhofskapelle des Bergdörfchens Ville Monterchi malte, ist wohl sein bezeichnendstes Werk. Engel schlagen einen Vorhang zurück und ein Weib steht da, mit monumentaler Gebärde die Hand auf ihren gesegneten Leib legend. Für Piero giebt es keine unbefleckte Empfängnis. In einer Kirchhofskapelle malt er das Symbol des Lebens, giebt die Madonna nicht als Jungfrau, sondern als Cybele, als die Urmutter des Menschengeschlechtes, als die Verkörperung von Zolas „la terre“. Auch kein Sterben, keine Weltverneinung giebt es für ihn. Denn wie er in den Arezzofresken, wo das Thema es gefordert hätte, die Darstellung der Kreuzigung umging, malt

er in dem Fresko von San Sepolcro nicht den gekreuzigten, sondern den auferstehenden Christus. Unbeweglich, wie mit der Erde verwachsen, liegen vor dem Sarkophag die schlafenden Wächter. In feierlicher Ruhe, übermenschlich kraftvoll steigt der Erdgeist aus dunklem Schachte empor. Einige Bäume sind kahl und erstorben, doch an anderen keimt schon wieder neues, saftiges Grün.

Seine späteren Werke liefern dazu nur weitere Paradigmen. Ueber der Taufe Christi der Londoner Nationalgalerie liegt flimmerndes Tageslicht. Der Körper Christi ist nicht fleischfarben, sondern das Licht, das durch die Baumkronen fällt, spielt auf der Haut in grünlichen Reflexen. Nicht vor der Landschaft stehen die Figuren, sondern aus der Landschaft wachsen sie mächtig wie Statuen empor. Die Bäume, die sich über der Scene wölben, sind Granaten, das Symbol der Fruchtbarkeit. Als Engel kehren die frisch kecken Mädchen der „Geburt Christi“ wieder, grüne Kränze, rosa und weiße Rosen im hellblonden Lockenhaar. Auf dem Bilde der Brera, wo Federigo von Urbino vor der Madonna kniet, malt er dessen Gattin, die 1472 verstorbene Battista Sorza als Madonna und das Söhnchen des Herzogs, den kleinen Guidobaldo als Christkind, öffnet den Blick in die Apsis einer Kirche und ordnet die Figuren kubisch, in einem Hohlraum an. Auf dem Madonnenbild von Sinigallia beschäftigt ihn das Pieter de Hoogsche Problem, wie das Licht aus einem Fenster in den Raum hereinflutet und ihn bald schummeriger, bald heller durchzittert. Die Freude am Stillleben, die schon in diesem Werke sich äußert, führt ihn schließlich dazu Bilder zu malen, die gar keine Figuren mehr enthalten, sondern lediglich weite Plätze darstellen, von festlichen Renaissancebauten belebt. Die Architekturmalerei hält

ihren Einzug. Freilich ist in diesen letzten Arbeiten an die Stelle der klaren, lichten Farben, die er früher geliebt, ein gelbgrüner Nebel getreten. Das Augenübel Pieros kündigt sich an — eine seltsame Ironie des Schicksals, daß gerade der Mann, der so viel Licht geschaut, schließlich erblinden mußte.

11. Wetterleuchten.

Um viele Jahrzehnte scheinen alle diese Bilder von denen Gentiles und Fiesoles getrennt. Jede Spur mittelalterlichen Empfindens ist erloschen, jede Spur kirchlicher Andacht getilgt. Die einen behandeln ihre Stoffe nur um technische Problem zu lösen. Mit spöttischem Achselzucken mögen sie auf Fiesole geblickt, in seiner Frömmigkeit ein melodramatisches Zugeständnis an das Publikum gesehen haben. Die anderen verwandeln zwar die Malerei nicht in Wissenschaft, aber sie übersetzen die ganze Bibel ins Weltliche. Alle Stoffe der Heiligen Schrift sind Vorwand, Sitten- und Modebilder zu geben. Daß die Malerei Dienerin der Religion zu sein, gewisse Herzensbedürfnisse zu befriedigen habe, war ein überwundener Standpunkt.

Die Frage ist, ob diese Kunst auf die Dauer die alleinherrschende bleiben konnte. Denn mochten die oberen Zehntausend noch so weltlich gesinnt sein, mochten die Maler noch so stolz das Programm l'art pour l'art verfolgen, es gab auch ein Volk, das von der Kunst andere Nahrung verlangte, das erschüttert sein wollte, Erbauung und Trost vor den Bildern suchte. So tritt um die Mitte des Jahrhunderts der weltlich-wissenschaftlichen Malerei eine Volkskunst gegenüber. Aus dem Volk heraus, dumpf und grollend, bereitet eine religiöse Reaktion sich vor. Roger van der Weyden und Fiesole sind nur durch wenige Jahre getrennt.

Doch während jener ein Ende war, bedeutet dieser einen Anfang. Das ist nicht mehr die weiche, ein wenig gedankenlos und phlegmatisch gewordene Frömmigkeit des Mittelalters. Das ist der Donner vor dem Sturm, ein Erdbeben, das durch die Länder zuckt.

Wohl bezieht sich das nicht auf alle Bilder des Meisters. Denn Roger van der Weyden ist am Schlusse seines Lebens selbst noch weich und versöhnlich geworden. In seinen letzten Werken, wie dem Middelburger Altar und dem Lukasbild, fügt er sich fast dem Charakter der Eyckschule ein: ruhig nnd still im Empfinden, miniaturhaft fein in der Landschaft. Wenn das zweite Münchener Werk, der Dreikönigsaltar, wirklich von ihm, nicht von Memling ist, hätte er in seiner letzten Zeit eine fast höfische Feinheit erreicht. Elegant, kokett sind die Kostüme, chevaleresk geschmeidig die Bewegungen. Das Stück Landschaft im Hintergrund — Memlings Reiter auf dem Schimmel, der auf einsamer Straße daherkommt — ließe ihn als ersten intimen Landschafter der Niederlande erscheinen.

Doch nicht an solche still vornehme Werke denkt man, wenn Rogers Name genannt wird. Man denkt an große, weit aufgerissene Augen, an Thränen, die über abgehärmte Wangen rinnen, an Hände, die sich ineinander krampfen oder flehend, mit gespreizten Fingern zum Himmel recken. Man denkt an Klage, Wildheit, Pathetik.

Jan van Eyck hatte nicht für die Mühseligen und Beladenen gesorgt, nur an die Wohlsituierten sich gewendet, die von der Kunst eine Augenweide, keine seelischen Erschütterungen fordern. Alles verwandelt sich ihm in bunte, glitzernde Bilder. Die Blumen blühen, die Kleider schillern. Lachende Osterstimmung ist über die Welt gebreitet.

Roger, der Stadtmaler von Brüssel, sprach zum Volke, und er sprach zu ihm in Donnerworten, im leidenschaftlichen Prophetenstil des Alten Testamentes. Das Leiden des Erlösers ist sein einziges Thema. Da scharen sich abgehärmte Menschen mit stieren von Thränen geröteten Augen schluchzend und klagend um das Kreuz des Heilandes. Maria bricht ohnmächtig zusammen, die Jünger schreien in wilder Verzweiflung zum Himmel. Dort sitzt die Madonna da, eine gramvolle Matrone, wie versteinert von Schmerz, und hält im Schoße den wunden, mageren Leichnam des Sohnes. Dort hat der Himmel sich aufgethan. Christus ruft die Seligen zu sich und überliefert ewigen Qualen die Verdammten. Selbst die Landschaft zieht er, soweit er nicht überhaupt auf den mittelalterlichen Goldgrund zurückgreift, in den Kampf der Affekte hinein. Jähe, zerklüftete Felsen erheben sich aus öden Schluchten, oder die ganze Natur scheint erstarrt, wenn der starre Leichnam des Erlösers begraben wird.

Wir Menschen der Gegenwart kennen solche Leidenschaften nicht mehr. Darum erscheint uns vieles an Rogers Bildern forciert. All diese Schmerzensausbrüche werden als Grimasse empfunden. Aber entsinnt man sich, mit welch theatralischer Hohlheit Spätere ähnliches malten, dann fühlt man die elementare Wucht, die urtümliche Kraft dieser Werke. Es ist, als hätte kein Einzelner, sondern das Volk selbst sie geschaffen. Wie einst panem et circenses, verlangte es jetzt Religion, nicht bittend, sondern drohend, zum Aufruhr bereit. Roger war der Interpret dieser Zeitstimmung. Nie vorher und selten nachher hat die Malerei in solch tragischen, markerschütternden Tönen gesprochen. So erklärt sich die ungeheure Wirkung seiner Werke. Es war, als ob eine Lawine über die Länder rolle.

Denn Rogers Einfluß beschränkte sich nicht auf den Norden. Die Reise, die er als frommer Mann nach dem Süden machte, um das Jubeljahr 1450 in der ewigen Stadt zu feiern, bedeutet für die italienische Kunst ein Ereignis. Cosmo de Medici bestellte bei ihm jenes Altarbild, mit den mediceischen Heiligen, das heute in Frankfurt hängt. Darin zeigt sich, daß auch in Italien wieder religiöse Bedürfnisse da waren, denen die wissenschaftlich-weltliche Malerei nicht genügte. Auf welches äußere Ereignis geht dieses plötzliche Wiederaufflammen des kirchlichen Geistes zurück? Hat der heilige Antonin, der damals seine Predigten hielt, den Umschwung bewirkt? Es ist sehr merkwürdig, daß der alte Donatello, der in Rom zum Klassiker geworden war, sich plötzlich in einen wilden Barockmeister verwandelt, aus dessen Paduaner Werken es wie ein schriller Schrei der Verzweiflung klingt. Sehr merkwürdig, daß die Paduaner Schule ganz in den nämlichen Tönen einsetzt.

Denn all jene Bilder, wie sie Gregorio Schiavone und Marco Zoppo malten, haben nichts mit der heiter oberflächlichen Weltlichkeit Fra Filippos und Gozzolis gemein. Sie sind Erzeugnisse desselben Geistes, der in Donatellos Reliefen und Rogers Pietà herrscht. Ernst, unnahbar, beinahe hochmütig stolz sitzt die Madonna auf steinernem Throne. Männer von knochiger Herbheit, mit finster drohendem Blick haben sich um sie geschart. Tot ist die Welt. Kein Keimen und Sprossen, kein Blühen und Duften. Nackte Felsen sieht man und dunkle Höhlen. Kahl, ihres Blätterschmuckes beraubt, wie frierend strecken die Bäume ihre abgestorbenen Aeste gen Himmel. Die Menschen froren. Sie sehnten sich wieder nach den wärmenden Strahlen des Himmels. Es weht ein herber, frostiger, asketisch nordischer Geist durch die

Werke. Noch mehr weht er durch die Erzeugnisse von Ferrara.

Schon der Boden dieser Stadt ist mehr nordisch als italienisch. Eine flache Ebene, monoton und öd, dehnt sich aus, ein großartig ernstes, den menschlichen Geist mit religiöser Betäubung schlagendes Nirwana. Kleine Felder ziehen sich hin, durch verkrüppelte, blätterlose Maulbeerbäume gegetrennt, zwischen denen magere Weinreben sich ranken. Ernst und plump, trotzig und finster ragt der Palazzo Schifanoja auf, hinter dessen roten Backsteinmauern all jene blutigen Tragödien sich abspielten, von denen Byron erzählt. Nüchtern und schnurgerade sind die Straßen, flankiert von Palästen aus dunkelm Backstein von gleichmäßig strengem, finsterem Stil.

Man versteht, daß in dieser ernsten nordischen Stadt Roger van der Weyden, auf dem Wege nach Rom, verständnisvolle Aufnahme fand. Lionello d'Este, der Freund Pisanellos, bestellt bei ihm jenes Triptychon der Kreuzabnahmen, dessen Mittelbild heute in den Uffizien hängt. Ja, Rogers herbe, eckige Kunst wirkte bestimmend auf den Charakter der ferraresischen Maler. Squarcione, in dessen Paduaner Atelier sie ihre Ausbildung erhielten, gab ihnen die Technik. Auf Piero della Francesca, der eine Zeit lang am Hofe Lionellos geweilt hatte, geht die Vorliebe für hellgraue Farbenwerte und für weitgestreckte Landschaften zurück, aus denen die Figuren statuengleich sich erheben. Roger van der Weyden fügte eine besonders herbe Note, die niederländische Askese hinzu.

Schon das Gesamtdenkmal der Schule, der Freskencyklus des Palazzo Schifanoja, ist für den mittelalterlichen *Geist der ferraresischen Kunst* bezeichnend. Das Thema der *zwölf Monate* giebt Gelegenheit, Feldarbeiten, Jagden und

politische Ereignisse zu schildern. Namentlich das Bild des März — spinnende Frauen in einer Landschaft — ist als erstes Arbeiterbild der Kunstgeschichte wichtig. Von demselben Francesco Cossa stammt der „Herbst“ der Berliner Galerie, der den Namen des Meisters zu einem der bekanntesten des Quattrocento machte: jene Bäuerin in aufgeschürztem Kleid, die mit Spaten und Hacke, einen Zweig reifer Trauben über der Schulter, ein stolzes Bild der Arbeit, einsam wie eine mächtige Statue auf dem Felde steht, den Blick nach dem Heimatdorfe wendend. Der „Erdgeruch“ des Piero della Francesca scheint aus dem Werk zu strömen. Nur ist nicht zu vergessen, daß noch viel engere Beziehungen zum Mittelalter vorliegen. Während die Florentiner weltlich erzählen, greifen die Ferraresen auf die mittelalterliche Allegorie zurück. Denn der Herbst ist eines jener „Monatsbilder“, wie sie in den mittelalterlichen Kalendern vorkommen. Die Schifanojafresken behandeln das mittelalterliche Thema, daß der Sternenlauf das Geschick der Menschen bestimme.

Außer diesen Allegorien kommen lediglich Werke vor, die mit asketischem Ernst und fast grimassierendem Pathos das Thema der Beklagung Christi oder der thronenden Himmelskönigin behandeln. Magere, alte, häßliche Gestalten, knochige Greise und vergrämte Matronen beherrschen fast ausschließlich das Repertoire der ferraresischen Kunst. Keine andere italienische Schule steht dem Naturalismus Rogers so nahe, keine andere hat sich dermassen an grausam schroffen Linien, an schwieligen Händen und abgezehrten, wie von Fieber durchschüttelten Körpern gefreut. Gerade dieser Einseitigkeit danken die Werke ihre macht- und charaktervolle Größe. Selbst die Farbe, dieses schroffe Nebeneinander von

Zitrongelb, Blau und Zinnoberrot steigert noch die herb würzige, archaisch feierliche Wirkung.

Sie ist grandios in ihrem wilden barbarischen Pathos, die Pietà des Cosimo Tura im Louvre. Sie glitzert und glänzt wie ein byzantinisches Mosaik, seine Madonna in Berlin. Auf Krystallsäulen ruht der Thron, mit vergoldeten Bronzereliefen und glitzernden Mosaiken geschmückt. Smaragdgrün, scharlachrot und gelb leuchten die Gewänder. In wuchtiger Plastik stehen die steifen, zelotischen, knochigen Körper da. Noch Ercole dei Roberti, obwohl der jüngern Generation angehörig, hat diesen knorrigen, streng archaischen Stil. Die Passion Christi malte er in San Petronio in Bologna, und Vasari spricht bei der Beschreibung nur von der ohnmächtig hinsinkenden Maria, von weinenden, schmerzverzerrten Köpfen. Sein bekanntestes Werk in Deutschland ist der Johannes der Berliner Galerie, jenes Skelett, das statuengleich aus einer rotglühenden, grandios ernsten Landschaft herauswächst. Man fühlt vor solchen Bildern, daß hier eine Geistesrichtung sich ankündigt, der die Zukunft gehörte. Man sieht von weitem denjenigen kommen, der berufen war, der Luther Italiens zu werden. Man versteht, weshalb Ferrara gerade den düsteren Dominikaner Savonarola gebar. Doch vorläufig war die Zeit noch nicht da. Eine andere Macht, die Antike, war stärker als das Christentum.

12. Mantegna.

Bisher hatte die Antike auf das Kunstschaffen des Quattrocento geringen Einfluß geübt. Das Wort Renaissance — im Sinne einer Wiedergeburt des Altertums — würde *eigentlich besser auf* das Trecento passen. Damals als *Petrarka in jugendlicher* Begeisterung daran ging, die ver-

sunkenen Schätze des Heidentums bekannt zu machen, als Cola Rienzi davon träumte, die Größe des alten Rom wieder herzustellen, Boccaccio seine genealogia deorum und jene leichtgeschürzten Novellen schuf, in denen ein ganz heidnischer Sinn scherzt und schäkert, — damals erlebte auch die Kunst eine antike Renaissance. In Florenz entstanden das Baptisterium und die Kirche San Miniato, in Pisa die Kathedrale, die Taufkirche und der schiefe Turm, in denen der romanische Stil durch Anlehnung an alte Vorbilder eine ganz hellenische Reinheit gewann. Die Pisani schufen ihre antikisierenden Bildwerke. Giotto als Maler füllte die antiken Formen mit neuem Leben aus, beseelte ihre ernsten Linien mit christlichem Inhalt. Kaum jemals war die christliche Kunst so durchsetzt von antiken Elementen wie damals, als der Meister vom Triumph des Todes seine nackten Putten malte und Lorenzetti seine Wandbilder schuf, in denen manche Figur direkt aus pompejanischen Wandgemälden zu stammen scheint.

Demgegenüber spielt in der Frühkunst des Quattrocento die Antike eine sehr bescheidene Rolle. Der Rat, den Leo Battista Alberti dem Künstler giebt, der Anschluß an die Formenbildung der Antike sei durch selbständiges Naturstudium zu ersetzen, kennzeichnet deutlich die Wandlung. Was aus dem Trecento herübergenommen wird, ist lediglich die Freude an antikem Beiwerk. Wie auf Giottos Bildern die Trajanssäule und der Minervatempel von Assisi, die Rosse der Markuskirche und palmenhaltende Viktorien vorkommen, wimmelt es nun in den Bildern von antiken Bauwerken und Ornamenten. Noch bevor die Baukunst in die neuen Bahnen einlenkte, gaben die Maler der Architektur ihrer Hintergründe antiken Charakter. Palmetten und Rosetten, Sphinxe und

Satyrn, Füllhörner und Mäander, Guirlanden und Triglyphen, Kandelaber und Urnen, Sirenen und Trophäen werden als heiterer Schmuck über die Flächen verteilt. Antike Statuetten, da ein Eros, dort eine Venus, werden in Nischen aufgestellt, Masken, antike Büsten, die Medaillons der Kaiser irgendwo angebracht. Die Künstler freuen sich am antiken Detail wie ein Kind an einem neuen Spielzeug und spielen damit, wo immer es angeht. Doch über diese tändelnde Verwendung klassischen Zierwerks gehen sie nicht hinaus. Nichts entfernt sich mehr von der Einfachheit antiker Linien als eine Statue Donatellos mit dem scharf accentuierten Kopf, den knochigen Gliedern und den kapriciös verknitterten Draperien. Nichts ähnelt weniger der Klassicität antiken Reliefstils als die Arbeiten Ghibertis mit ihrer Einführung der malerischen Perspektive. Ebensowenig haben Uccellos und Castagnos, Fra Filippos und Gozzolis Werke in Typen und Kostümen, Haltung und Anordnung irgendwelche antike Anklänge. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fängt die Antike an, stilistischen Einfluß zu gewinnen. Padua, das kleine Padua war nicht nur die Stadt des heiligen Antonius, auch die Geburtsstadt des Livius. Als im Jahre 1413 das angebliche Grab des römischen Historikers entdeckt wurde, fühlte jedermann, selbst der Niedrigste, sich als Mensch der Antike. Wohin Paduaner kamen, waren sie begeisterte Sammler. Der Kardinal Scarampi besonders ist ein Typus der Zeit, ein Kirchenfürst, dessen höchster Stolz war, daß die Arena von Padua ihm gehört, ein Verehrer der Antike, der römische Aquädukte erbauen läßt und im Verein mit Cyriacus von Ancona eine vielbeneidete Sammlung griechischer Gemmen zusammenbringt. Sein Gegenstück auf dem Gebiete der Malerei ist Francesco Squarcione, der, um die ge-

feierten Werke alter Kunst zu sehen, selbst nach Griechenland ging, Gipsabgüsse formte, Büsten, Statuen, Reliefe und Architekturfragmente sammelte und, heimgekehrt, auf dieser Grundlage seine Akademie eröffnete.

Freilich so wenig Squarciones eigene Werke einen Einfluß der Antike verraten, so falsch wäre es, Andrea Mantegna, seinen großen Schüler, ausschließlich als Parteigänger der Antike zu bezeichnen. Wenn irgendeiner, findet Mantegna nur in sich selbst seine Erklärung. Piero della Francesca und er — sie bedeuten in der italienischen Kunst Scholle und Felsen. Die Schafe hatte er in seiner Jugend gehütet. Giotto, Castagno, Segantini und er — das sind die vier großen Hirtenbuben der Kunstgeschichte. Auch durch seine Werke weht schneidige Alpenluft. Sie haben Granitgehalt wie die Felsen der Euganeen.

Man betrachte sein Porträt. Schon die Form der Büste ist bezeichnend. Während von anderen Künstlern des Quattrocento gemalte Bildnisse vorliegen, hatte der Meister, der Mantegnas Porträt schuf, das Gefühl, nur Bronze sei für diesen Bronzekopf das geeignete Material. Und welche Macht und Willensgröße, welch unbeugsame Stärke liegt in diesen Zügen! Das war kein milder, liebenswürdiger Mensch, sondern ein harter, eiserner, stachelicher Charakter. Wie seine Beziehungen zu Squarcione, der ihn als armen Buben adoptiert hatte, bald in Feindschaft übergingen, wahrt er auch seinen späteren Fürsten, den Gonzaga, gegenüber seinen steifnackigen Stolz. Jedes Wort in seinen Briefen ist beißend, scharf und spitz wie frisch geschliffene Messer. Wie er jeden Augenblick einen Konflikt mit seinem Fürsten hat, kann er mit keinem Nachbar in Frieden leben. Er beschuldigt, prozessiert, kennt keine Gnade, wenn er einen Gegner verfolgt. Jeder ver-

wundete sich, der in Berührung mit ihm kam. Dem entsprechen in seinen Bildern all diese gezackten Glorien und steifen Baumblätter, die auch den Eindruck machen, als könnte man sich blutig daran ritzen. Dem entspricht die ganze Kunst des Meisters. Einem festumfriedeten Garten gleicht sie, wo eiserne Fußangeln liegen. Scharf und schrill klingt sie, wie wenn man mit einem Schwert auf einen ehernen Schild schlägt. In dieser Härte, der alles Milde, Schmeichelnde, Versöhnliche fehlt, liegt seine Einseitigkeit und seine Größe. Le style c'est l'homme.

Der Mann mit dem Bronzekopf, dem steinernen sicheren Blick, schafft seine Menschen nach seinem eigenen Bild. Wie sie dastehen, eingepreßt in ihren eisernen Panzer, gleichen sie Fabelriesen, deren muskelstarrende Rücken und sehnige feste Beine von einem Bildhauer, keinem Maler geformt scheinen. Ihr ganzer Körper ist in Spannung, wie der Pfeil auf der Bogensehne: so wie Mantegna selbst stets auf Widerstand gefaßt, zur Verteidigung bereit war. Mürrisch und verschlossen blicken sie, scharfe Falten ziehen sich wie auf Mantegnas Büste von den starken Backenknochen herab. Hart, jäh, schroff ist die Mimik, als wäre durch einen Zauberspruch das Leben in der Bewegung erstarrt. Auch die Gewänder, selbst wenn es um weiche Stoffe sich handelt, scheinen aus Stahl, namentlich jene steifen, starr abstehenden Mäntelchen, die so häufig auf seinen Bildern vorkommen. Um möglichst spitze, straffe Falten zu erzielen, pflegte er für seine Draperiemotive steifes geleimtes Papier zu verwenden. Noch lieber vielleicht hätte er Blechmodelle angefertigt. Dieser eherne Stil der Zeichnung wirkt auch auf die Farbe zurück. Indem er die Erscheinung so eisern erfaßt, war er naturgemäß gezwungen, auch der Farbe einen metallischen Klang

zu geben. Manche Gestalten gleichen, obwohl sie nach der Natur gemalt sind, mehr Bronzestatuen, so hart sind die Umrisse, so metallisch wie polierte Bronze schillern die Falten.

Auch die Art, wie er das Beiwerk auswählt, ist durch diesen Gesichtspunkt bestimmt. Wie er erzgepanzerte Krieger mit blitzenden Waffen, wie er Gewänder von steinernem Faltenwurf liebt, häuft er rings noch ähnliche Dinge zusammen: Harnische, Helme, Zinnkrüge, metallisch glänzende Beinschienen, zackige Strahlenglorien, Nägel. Die Heiligenscheine, bei anderen Künstlern ätherische Gebilde, sind bei Mantegna schwere blitzende Scheiben aus Messing. Die Seraphköpfe, von anderen leicht angedeutet, sehen aus, als schwebten Robbiaarbeiten in der Luft. Auf seinem Bild der Auferstehung funkelt hinter dem Heiland eine Strahlenglorie mit zackig abgeschliffenen Rändern, scharf wie ein Rasiermesser. Auf seinem Kupferstich der Kreuzigung Christi ist nicht nur oben am Kreuz die Inschrift JNRJ mit dicken eisernen Nägeln befestigt; unten im Vordergrund liegt eine schwere Thür aus trockenem Eichenholz mit rostiger eiserner Fassung. Urnen und Vasen, Kupfergeschirr und goldene Münzen steigern in anderen Bildern die metallische Wirkung.

Am großartigsten ist, wie er die Landschaft in den ehernen Stil übersetzt. Denn Menschen, wie er sie schuf, konnten nicht auf der gewöhnlichen Erde leben. Sie brauchten eine Welt von derselben starren Erhabenheit. Mantegna schafft sie. Keine Wiesen und Gärten, kein Grün und keine Blumen giebt es auf seinen Bildern. Die ganze Schöpfung ist eine Vision aus dem Steinzeitalter geworden: kahl, der deckenden Erdenschicht beraubt, nur von erratischen Blöcken, vertrockneten Bäumen, Hecken, Steingeröll und sandigen Wegen belebt. Da starren auf Bergen zinnbekrönte Kastelle

und hochummauerte Städte empor. Dort stirbt die Vegetation ganz ab, die spitzen Schieferbildungen der Felsen rücken in den Vordergrund und öffnen sich zur klaffenden Höhle. Gewiß hat er manche dieser Scenerien in Wirklichkeit sehen können. Wenn er die Kreuzabnahme Christi in einen Trachytsteinbruch verlegt, als Schauplatz für die Anbetung der Könige eine Höhle aus Blocklava wählt, auf dem linken Flügel dieses Bildes einen steilen vulkanischen Felsen auftürmt, so liegen diesen Dingen Studien zu Grunde, die er in den Euganeen gemacht. Doch in anderen Fällen benutzt er die Naturelemente zu ganz freien Schöpfungen. Wie er es liebt, Riesenkorallen, die kein Mineralog gesehen, irgendwo anzubringen, hat er in der Madonna della Petriera eine kleine Tropfsteinbildung ins Monumentale vergrößert. Im Steinbruch nebenan sind Steinmetzen mit dem Behauen von Blöcken beschäftigt. Auch sie nur beigefügt, um den steinernen Eindruck zu verstärken. Demselben Zweck dienen die konzentrischen Wege, die oft die Hügel durchfurchen. Indem er sie anbringt, entkleidet, enthäutet er die Erde, legt ihr steinernes Knochengerüst bloß.

Ebenso verfährt er mit den Pflanzen. Die Reben mit ihren Trauben und Blättern hat er besonders geliebt. Man kann sie so wunderbar imitieren heute: die Beeren aus Glas, die Blätter aus Blech. Ebenso naturwahr und gleich hart malte sie Mantegna. Mehr Stilisierung war bei den Bäumen nötig. Es ist, als trügen sie eine schwere Rüstung aus Eisen. Fest wie Stahl, durch keinen Windhauch bewegbar, hängen die Blätter an den Aesten. Zackig und widerhakig, fast wie Wurfspieße starren die Aeste in die Luft. Auch die Kräuter, die dem steinigen Erdreich entsprießen, haben etwas Hartes, Metallisches, spröd Krystallinisches, das an Dentriten-

ldungen gemahnt. Die einen sehen aus wie Zink, das mit
leioxyd oder Bleiweiß bespritzt ist, die anderen scheinen mit
ner Schicht grüner Bronze überstrichen, auf der noch weiße
stahlreflexe glänzen. Die Luft sogar, den Himmel hat er
i seinen Steinstil übersetzt. Das Weiche, Verschwommene,
ngreifbare der Wolkenbildungen bekommt harte, abgegrenzte,
lastische Formen. Es ist kein Zufall, daß gerade der
ünstler, der am meisten auf klare Formenbildung ausging,
ierst die Kupferstichtechnik sich dienstbar machte, die am
ieisten gestattet, frei von allem farbigen Schleier das Relief
er Gegenstände, die Macht der Konture, die Festigkeit der
ormen zum Ausdruck zu bringen.

Wenn überhaupt bei einem Geiste wie Mantegna von
ußeren Einflüssen gesprochen werden darf, so dürfte er seine
ntscheidenden Eindrücke damals erhalten haben, als Donatello
i Padua arbeitete. Sowohl den Gattamelata wie die Reliefe
es Hochaltars sah er unter seinen Augen entstehen. Viel-
icht ist er sogar persönlich Donatello nahegetreten. Jeden-
ills hat der große Florentiner seinen gelehrigsten Schüler in
einem Bildhauer, sondern in dem Maler Mantegna gehabt.
Bronzestatuen waren die ersten Kunstwerke, auf die der Blick
es Knaben fiel, und dieser am Bronzeguß großgezogene
Geschmack ließ ihn auch als Maler so plastische Wirkung
rstreben, als schlösse die Malerei die Plastik in sich. Nächst
Donatello war Paolo Uccelo, der im Gefolge des großen
Bildhauers nach Padua gekommen war und im Palazzo
Vitaliani gemalt hatte, sein Lehrmeister. Durch ihn erhielt
r die Anregung, sich der Wissenschaft der Perspektive zuzu-
venden, die er durch umwälzende Entdeckungen bereicherte.
Daß er auch frühzeitig Werke des Piero della Francesca
nnen lernte, ergiebt sich aus der Aehnlichkeit seines Auf-

erstehungsbildes in Tours mit Pieros Fresko in San Sepolcro, aus dem pleinairistischen Element, das durch seine Darstellungen der Christophslegende geht, wie überhaupt aus den Raumproblemen, die er sich stellt.

Schon in den berühmten Bildern, die er 1454—59, also im Alter von 23 bis 28 Jahren in der Eremitanerkirche in Padua malte, klingen diese Elemente zusammen. Wie er die Figuren in der Untensicht giebt, also so verkürzt, wie der von unten emporblickende Betrachter sie in Wirklichkeit sehen würde, sucht er durch die Art, wie er sie der Räumlichkeit einordnet, den Eindruck der Tiefendimension hervorzurufen. Später in Mantua, als er im Castello di Corte die Deckenbilder der Camera degli Sposi schuf, führten ihn die perspektivischen Studien wieder zu neuem Ergebnis. Indem er Uccellos Principien auf die Plafondmalerei übertrug, die Decke öffnete und die Putten so malte, als seien es wirkliche Wesen, die, von unten gesehen im Raume schweben, wurde er der Erfinder der perspektivischen Gewölbemalerei, der Ahn Correggios, Veroneses und Tiepolos.

Ebenso reichen in den Porträtgruppen, die er an den Wänden dieses Saales malte, zwei Jahrhunderte sich die Hand. Nachdem man anfangs sich darauf beschränkt hatte, Stifterbildnisse in religiöse Darstellungen einzuführen, nachdem dann Castagno die ersten lebensgroßen Einzelbildnisse geschaffen, sind in diesen Scenen aus dem Leben der Gonzaga die ersten selbständigen Porträtgruppenbilder gegeben. Die Bahn ist betreten, die zu Tintoretto, von da zu den holländischen Regentenstücken des 17. Jahrhunderts führt.

Doch für das Quattrocento am folgenreichsten war *sein Verhältnis* zur Antike. Es ist bezeichnend, daß der *Meister*, der die Büste Mantegnas schuf, ihn wie einen

Helden der Alten Welt auffaßte, das lange Haar von einem Lorbeerkranz geschmückt. Denn wie der Sproß einer versunkenen Heldenzeit, wie ein nachgeborener Hellene ragt er in seine Epoche herein. Es ist, als hätte die Vorsehung sich des Squarcione nur bedient, um Mantegna erstehen zu lassen. Erst in Mantegnas Geist gewann das, was Squarcione gesammelt hatte, Leben und Seele. Im Verkehr mit den Paduaner Humanisten arbeitete er sich in die Antike ein, wie Menzel in das Zeitalter Friedrichs des Großen, suchte mit dem Eifer des Antiquars und der wissenschaftlichen Strenge des Archäologen die geringsten Fragmente zusammen, die dazu dienen konnten, das Bild jener versunkenen Welt heraufzubeschwören: Reliefe, Münzen, Inschriften, Marmorwerke und Bronzen. Bis in das geringste Detail bemühte er sich, das Kostüm, die Bewaffnung der Alten kennen zu lernen, beruhigte sich nicht, bis er wußte, wie ein Pferdezaum, eine Fußbekleidung bei den Römern ausgesehen, kannte die Architekturformen der Alten so gut wie ihre Gewänder, Gerätschaften und Gebräuche. Später gab ihm ein Aufenthalt in Rom von neuem Gelegenheit, seine antiken Studien aufzufrischen. Er stand staunend vor dieser Welt von Bauten und Statuen, weilte mit dem Skizzenbuch vor der Trajanssäule und dem Titusbogen.

Schon der Eindruck seiner Paduaner Fresken ist, obwohl sie Heiligenlegenden behandeln, der einer festlichen Klassicität. Den streng hellenischen Charakter dieser Räumlichkeiten konnte nur ein Meister erreichen, der groß geworden war in antiken Anschauungen. Die römischen Rüstungen all dieser Soldaten vermochte nur ein Maler zu geben, dessen Kopf eine ganze Encyklopädie des Altertums war. Wenn er in der Camera *degli Sposi* jene berühmte Tafel anbringt, die in klassischem

Latein und ebenso klassischen Buchstaben, wie sie Stuck gern wieder verwendet, von dem Stifter und der Vollendung des Werkes berichtet; wenn er Sebastian nicht an einen Baum, sondern an eine Tempelruine fesselt und seinen Namen in griechischen Buchstaben beifügt, so verrät auch das, wie sehr die Antike seinen Geist beherrschte. Und später als Isabella von Este den Thron von Mantua bestieg, ward ihm Gelegenheit geboten, auch das Werk zu schaffen, in dem er selbst wohl den Höhepunkt seines Schaffens sah: den Triumph des Cäsar. Hatte er vorher die Kunstdenkmäler des Altertums nur als Beiwerk in religiösen Bildern verwenden können, so war ihm hier erlaubt, wirklich ein antikes Thema zu behandeln. Und gestützt auf all das Material, das er seit Jahrzehnten gesammelt, gab er die gelehrteste Rekonstruktion, die das Altertum wohl überhaupt gefunden, eine Evokation der Vergangenheit, der die folgenden Jahrhunderte nichts hinzufügen konnten, weder in der Exaktheit des archäologischen Details noch in der Art, antik zu denken.

Doch nicht nur das ist neu, daß zu den christlichen Stoffen, die bisher ausschließlich das Repertoire der Kunst beherrscht hatten, nun allmählich die antiken traten. Die Beschäftigung mit der Antike brachte überhaupt eine Anzahl neuer Probleme in Fluß. Zunächst regten die antiken Statuen an, die Bewegungsgesetze des nackten Körpers noch genauer als bisher zu ergründen. Denn wenn auch Piero della Francesca in der Darstellung des Nackten schon den entscheidenden Schritt gethan hatte, lag es doch nicht im Wesen seiner Kunst, Bewegung zu geben. Alle seine Gestalten sind wie für die Ewigkeit hingestellt, von einer unbeweglichen unverrückbaren Ruhe. Sie schreiten so schwerfällig daher, wie der Bauer, der über den Acker geht und bei jedem Schritt

in lehmiges Erdreich versinkt. Mantegna, dessen Menschen nicht auf der Scholle, sondern auf Felsen leben, ergänzte ihn, indem er als erster nicht die Ruhe nur, auch die Bewegtheit malte. Erst von ihm wurden die Bewegungen des nackten Körpers und die dadurch hervorgebrachten Zusammenziehungen und Streckungen der Muskeln als besonderes Studienobjekt aufgestellt. Namentlich sein Kupferstich des Herkules, der den Antäus würgt, muß auf die Künstler jener Jahre wie eine Offenbarung gewirkt haben.

Nicht minder ersichtlich ist der Einfluß der Antike in der Behandlnng des Kostüms. Waren bisher die Bizarrerien der Mode ein unerschöpfliches Feld neuer Entdeckungen für die Maler gewesen, so vermeidet Mantegna das Zeitkostüm. All der lustige Kostümprunk, all der Bricabrac, den die Früheren geliebt hatten, ist verabschiedet und durch eine einfache antike Gewandung ersetzt, auf deren künstlerische Durchbildung er besondere Aufmerksamkeit verwendet. Aehnliches hatte ebenfalls Piero della Francesca erstrebt, aber für Mantegna ist das Suchen schöner Draperiemotive überhaupt ein bestimmender Faktor des Schaffens. Er begnügt sich nicht, mit souveräner Geschicklichkeit die Stoffe über den Körper zu legen, sondern macht sich an jene Probleme von Harmonie und Eleganz, wie sie die Bildhauer des Altertums in so unvergleichlicher Weise lösten. Schon auf einem seiner Erstlingswerke, der heiligen Eufemia der Brera ist das Spiel der Draperien von einer Schönheit wie bei den besten antiken Gewandfiguren. Der Parnaß des Louvre, den er für das Arbeitszimmer der Isabella von Este malte, könnte von Poussin sein, so streng antik ist der Rhythmus der Bewegungen, so antik der Faltenwurf der bald weich sich anschmiegenden, bald im Winde flatternden dünnstoffigen Gewänder. Eine

ganz neue Schönheit, die nichts mehr mit dem wirklichkeitsfrohen Realismus, der wahllosen Naturabschrift des frühen Quattrocento gemein hat, hält in der Kunst ihren Einzug. Und addiert man alles: daß Mantegna als erster seinen Gestalten die volle plastische Rundung gab, daß er die ersten perspektivischen Gewölbemalereien und die ersten Porträtgruppen schuf, als erster die Darstellung des bewegten nackten Körpers und das Studium der Draperien zum künstlerischen Problem erhob, — so erkennt man in ihm den Genius, der nächst Piero della Francesca am meisten das Schaffen der jüngeren Generation bestimmte.

13. Mantegnas Nachfolger.

Melozzo da Forli ist ohne Mantegna undenkbar. Nur hat er nichts von der wuchtigen Größe des Paduaners. Er ist ebenso weich wie jener hart, ebenso mild wie jener trotzig und herb ist. Sein Landsmann Piero della Francesca hat auch auf ihn gewirkt und ihm etwas von seiner feinen Anmut gegeben.

Schon in seinen ersten Arbeiten, den Personifikationen der freien Künste, die er 1474 für die Bibliothek des Herzogs von Urbino malte, verrät sich in der Art, wie er die Figuren in den Raum komponiert, der Zusammenhang mit dem großen Raumkünstler Piero. Statt die Scenen reliefartig anzuordnen — die Gestalt der Wissenschaft links, ihren Verehrer rechts — setzt er den Thron in die Mitte des Hintergrundes, läßt die männliche Figur davor knieen und markiert durch die Stufen des Thrones die Tiefendimension. Außerdem beschäftigen ihn hauptsächlich die Draperien. Ein ausgesprochen formales Talent, wendet er dem Faltenwurf eine Aufmerksamkeit zu, über die Fra Bartolommeo, der Erfinder der Gliederpuppe, sich gefreut hätte.

In seinem nächsten Werk, den Kuppelbildern des Domes von Loreto nimmt er zum erstenmal das von Mantegna gestellte Problem der Disotto-in-su-Malerei auf. Aber es gelingt ihm noch nicht, es zu lösen. Die Leichtigkeit fehlt. Die Gestalten ersticken in ihren schweren Draperien. Erst in den Kuppelbildern der Kirche Santi Apostoli in Rom wurde er der Schwierigkeiten Herr. Christus schwebt, wie Vasari schreibt, so frei im Aether, daß er die Wölbung zu sprengen scheint. Ebenso meint man, daß die Engel im freien Himmelsraum sich bewegen. Heute läßt sich, da die Kuppel zerstört ist, nicht mehr beurteilen, inwieweit diese perspektivische Illusion erzielt war. Desto mehr sieht man aus den Fragmenten, die in die Sakristei des Vatikans gekommen, welch zarter Schönheitssinn bei Melozzo mit den perspektivischen Tendenzen sich verband. Diese Engel mit den flatternden, blonden Locken, die musizierend und singend daherstürmen, während ein überirdischer Lufthauch ihre Gewänder peitscht, übten auf unsere Zeit eine solche Anziehung, daß die Natur imitierte, was damals ein Künstler ersann. Die Barisons sind die sehr weltlichen Töchter der Engel des Melozzo da Forli.

In seinem letzten Werk, dem Fresko der vatikanischen Bibliothek, das Sixtus IV. darstellt, wie er Platina zum Direktor der Bibliothek ernennt, reichen wieder Mantegna und Piero della Francesca sich die Hand. Im Anschluß an die Gonzagabildnisse Mantegnas hat er eine Porträtgruppe von repräsentierendem Adel geschaffen. Die Raumanlage — die in starker Verkürzung gesehene inkrustierte Decke, die Art, wie die Säulen zurückgehen und im Hintergrund noch der Ausblick in die Loggie sich öffnet — geht auf die Mailänder Santa Konversazione des Piero della Francesca zurück und

weist zugleich vorwärts in die Zukunft: Rafael hatte das Bild vor Augen, als er die Schule von Athen konzipierte.

In Florenz, wo Mantegna 1466 geweilt hatte, fand er in Antonio Pollajuolo, dem großen Erzgießer, einen Nachfolger. Auch auf Pollajuolo wie auf Melozzo wirkte die mächtige statuarische Plastik des Paduaner Meisters, die klassische Ruhe seiner Draperien, und er schuf in den Figuren der fünf Tugenden, die er für das Handelsgericht in Florenz lieferte, das Gegenstück zu den Personifikationen der Wissenschaften, die Melozzo für die urbinatische Bibliothek gemalt. Doch mehr noch wurde auf einem anderen Gebiet Mantegna sein Lehrmeister. Pollajuolo als erster wandte, von Mantegna angeregt, der Technik des Kupferstiches sich zu, und unter diesen Blättern ist namentlich eines, die „Schlacht der Nackten“ für seine Richtung bezeichnend. Mit solcher Geschicklichkeit waren wildkämpfende Gestalten, Leben und Bewegung noch nicht dargestellt. All diese Muskelspannungen, all diese komplizierten Bewegungsmotive sind mit unerhörter Meisterschaft gegeben. Dieser Kupferstich kennzeichnet auch die Tendenzen, die ihn als Maler beherrschten. Die Anatomie machte er, Mantegna folgend, zu seinem Studienfeld. „Er verstand das Nackte,“ erzählt Vasari, „besser als irgend einer seiner Vorgänger. Da er die Anatomie am Sektionstisch studierte, war er der erste, der wirklich das Spiel der Muskeln wiedergab.“ Nach diesem Gesichtspunkt wählte er sich die Stoffe, und allein daraufhin sind seine Bilder zu betrachten. Menschliche Körper, die im Kampf sich messen, angespannte Glieder in den verschiedensten Verzerrungen, das In- und Gegeneinander ringender Kräfte ist seine Domäne. Auch der Erztechniker macht sich in der Formgebung fühlbar. Er liebt pralle, schneidig geschwungene, schillernde Formen.

Alles bekommt eine Stilisierung von metallisch hartem Charakter. Von christlichen Stoffen, die gestatteten, solche Probleme zu lösen, bot zuerst Sebastian sich dar. Das Bild der Pittigalerie ist ein lebensgroßer Akt, mit wuchtigen, wie aus Erz gegossenen Formen: der Kopf verkürzt, die Muskeln geschwellt, der Lendenschurz wie aus Bronzeblech geformt. In dem Londoner Bild multipliziert er das Problem noch dadurch, daß er rings die Bogenschützen anbringt. Sechs Männer spannen die Armbrust und schießen auf einen nackten Menschen. Das giebt Gelegenheit zu mannigfachen Stellungen und reichem Muskelspiel. Einige der Henker, die sich bücken, um ihren Bogen zu spannen, thun es mit solchem Eifer, daß man sieht, wie ihre Adern schwellen. Wie in Bronze ciseliert sind ihre Sehnen, die Haare und die Falten ihres Gesichts. Aus dem gleichen Grund fügte er die Gestalt des Herkules seinem Repertoire hinzu. Er malte die Thaten des Herkules in einer Reihe dekorativer Bilder des Palazzo di Venetia. Er malte die Doppelbildchen der Uffizien „Herkules, den Antäus und die Hydra würgend". Wie in diesem Antäusbild Herkules' Fußsohlen an der Erde sich festsaugen, wie seine Waden schwellen, wie er die Brust zurückwirft, mit welch erdrosselnder Kraft er seinen Gegner umkrallt, ist wieder ein Triumph der Bewegung und des Nackten. Selbst in der kleinen Tafel der Londoner Nationalgalerie, „Apoll und Daphne", ist das Thema in diesem Sinne gewählt. Ein elastischer Jünglingsleib, ein herber Mädchenkörper, dieser verfolgend, jener fliehend — ein Kompendium schwieriger Bewegungsmotive und anatomischer Studien. Neben der Anatomie des Menschen beschäftigte ihn die des Pferdes. Zeugnis ist die Münchener Skizze für ein Reitermonument, die lange als Werk des Leonardo

galt. Man versteht, daß die Künstler staunend vor solchen Werken standen. Denn kein Florentiner vor Pollajuolo war dermaßen in das Gefüge des Menschen- und Tierkörpers eingedrungen.

Was bei Pollajuolo noch experimentierend war, erhebt sich bei Signorelli zu ruhiger Meisterschaft. Nachdem Mantegna und Pollajuolo die Bewegungsgesetze des nackten Körpers festgestellt, kann Signorelli noch einen Schritt weiter gehen: Bewegungen der Seele durch Bewegungen des Körpers ausdrücken. Also das Verbindungsglied zwischen Mantegna und Michelangelo.

Signorellis Thätigkeitsfeld umfaßte alles. Er hat für alle Städte Toskanas und Umbriens Altarbilder gemalt, und schon diese zeigen ihn als ernsten männlichen Meister. Wie Mantegna kennt er keinen weichen Lyrismus. Seine Bilder sind schroff und herb, beinahe unwirsch und gewaltsam. Er liebt harte Köpfe, Profile von der Schärfe des Rasiermessers. Doch am allermeisten liebt er das Nackte, weniger das Weiche des Frauenkörpers als die sehnige Magerkeit des Jünglings. Nicht, weil die Legende ihn reizte, nur um die Pracht des nackten nervigen Menschenleibes zu feiern, malte er die Erziehung des Pan. In allen Bewegungen sind die nackten Figuren dargestellt. Man sieht sie von vorn, im Profil vom Rücken. Die einen stehen, die anderen sitzen, einer liegt. Ein ähnlicher Gesichtspunkt bestimmt ihn bei der Wahl seiner biblischen Stoffe. Die Taufe Christi ist ihm ein lieber Gegenstand, da sie gestattet, in den Gestalten der Täuflinge nackte Körper in verschiedenen Stellungen zu geben. Doch ebenso lieb ist ihm die Kreuzigung, weil das Thema erlaubt, einen Leichnam mit allen Sehnenstreckungen und Verzerrungen zu malen. Von den Heiligen, die den Thron Marias um-

stehen, ist ihm der greise Hieronymus am liebsten, weil er ermöglicht, einen alten Leib mit faltiger Haut und ausgearbeiteten Muskeln darzustellen. Ist eine solche Gestalt nicht im Vordergrund möglich, so bringt er sie wenigstens, mag sie mit dem Thema auch in gar keiner Beziehung stehen, im Hintergrund an. Es ist wie das Monogramm Signorellis, daß auf allen seinen Bildern, sogar den Porträts, nackte Jünglinge stehen, sitzen oder liegen. Die Rückenansicht — dralle Schenkel und feste Schulterblätter — reizt ihn besonders. Sind solche Figuren nicht nackt zu geben, so sucht er sie wenigstens in Tricot oder enganliegender Rüstung zu malen. Darum sind die Erzengel seine Freunde, Michael besonders in seinem schillernden Stahlhemd, und Landsknechte mit gespannten stählernen Sehnen. Namentlich diese energischen, wettergebräunten Gestalten, die mit gespreizten Beinen dastehen in einer Haltung, die alle Muskeln spielen läßt, herausfordernd, als hätten sie einer Gefahr zu trotzen, geben seinen Bildern eine reckenhafte, martialische Forschheit. Bei den weiblichen Figuren und den Heiligen ist die Gewandung einfach und feierlich, ohne Gefältel und koketten bauschigen Schwung. Er ordnet alles in schweren Massen, in großen einfachen Linien. Und dieser gewaltigen Formensprache entspricht die Farbe. Wie bei Mantegna hat sie eine gewisse metallische Schärfe, einen Klang von Kupfer oder Bronze, nicht hart und trocken, aber grau und düster. Obwohl ihn als Schüler des Piero della Francesca auf dem Panbilde das Studium der Reflexe beschäftigt, ist er doch viel zu sehr Zeichner und Anatom, viel zu ernst und herb, um koloristischen Reizen nachzugehen.

Wenn er nicht auf das Format des Tafelbildes beschränkt ist, sondern großen Wandflächen gegenübersteht, kommt

außerdem der Dramatiker zu Wort. Gleich unter den Bildern der sixtinischen Kapelle machen die Signorellis sich durch ihre Bewegtheit, eine gewisse Handwerksburschenschönheit bemerkbar. Bei seinem zweiten Cyklus, den Darstellungen aus dem Leben des heiligen Benedikt, die er 1497 für das Kloster Monte Oliveto bei Siena malte, ist schon die Art bezeichnend, wie er sich das Thema zurechtlegt. Er übergeht ganz die Jugendgeschichte seines Helden, beginnt ex abrupto mit einem Bild, das ermöglicht, wilde Bewegung darzustellen, der Bestrafung des Florens. Im weiteren Verlauf greift er solche Scenen heraus, wo es möglich ist, Landsknechtsfiguren mit martialischen Allüren, reisige Kriegsleute mit Helebarde, Federbarett und straff anliegender gescheckter Uniform anzubringen. Als er, 60 Jahre alt, sein berühmtestes Werk, den Cyklus von Orvieto schuf, brauchte er nicht zu wählen. Das Thema selbst war ihm auf den Leib geschrieben. Das Jüngste Gericht sollte er darstellen, sein Herannahen, Himmel und Hölle. Hier, wo es nur um Nacktes sich handelte, kein Format ihn einengte, wuchs seine Kraft ins Ungeheuere. Hätte Fiesole, der das Werk begonnen hatte, es vollendet, so würde man in ein Reich ewigen Friedens und gottverklärter Anmut geführt. Für Signorelli verwandelt sich Himmel und Hölle in einen anatomischen Aktsaal. Feinheit und Zartheit des Gemütslebens ist bei ihm nicht zu suchen. Aber in der Art, wie er den nackten Menschenkörper zum Träger von Affekten macht, aus dem psychischen Motiv das Bewegungsmotiv entwickelt, liegt eine übermenschliche titanische Größe. Da verlassen langsam und feierlich die Toten ihre Gräber, einige noch bemüht, aus der Erde hervorzusteigen, andere schon auferstanden und die Glieder wie nach langem Schlafe reckend und dehnend. Dort herrscht Jubel und

Seligkeit. Kniee beugen sich, Hände legen sich aufs Herz, Arme heben sich dankbar gen Himmel. Im letzten Bild, der Hölle, ein athletisches Schauspiel! Schreckgestalten fliegen durch die Luft. Wilde Dämonen knebeln ihre Opfer und würgen sie wie mit ehernen Zangen. Nackte Körper winden sich in krampfhaften Zuckungen auf dem Boden, bäumen sich auf gegen rasenden Schmerz. In Signorelli fanden die Bestrebungen, die mit Mantegna begonnen und die Lebensarbeit Pollajuolos gebildet, ihren krönenden Abschluß.

14. Hugo van der Goes.

In Florenz hatte sich unterdessen ein jäher Scenenwechsel vollzogen. Etwa zur selben Zeit, als Mantegna dort weilte, war ein Bild aus den Niederlanden angekommen, vor dem man noch heute staunend im Hospital von Santa Maria Nuova steht. Man kennt **Hugo van der Goes**, den Maler des Werkes, aus manchen kleineren Arbeiten, die in deutschen und niederländischen Galerien hängen. Auf einem Brüsseler Bild kniet ein junger Franziskaner inmitten gelbgrüner, herbstlicher Landschaft vor Maria in stiller Verehrung. Auf einer Verkündigung in München stellt er sich das sehr moderne Problem, eine Harmonie in Weiß zu schaffen. Statt warm und leuchtend sollte das Bild hell und silbern wirken. Aber es wurde hart, kühl und kreidig. Bei seinen Bildnissen erschreckt er oft durch ganz phänomenale Häßlichkeit. Es ist, als hätte er sich am Zwitterhaften gefreut, als er diesen Kardinal Bourbon malte, der aussieht wie eine alte Frau. Es geht etwas Mühsames, Gequältes, Ringendes durch das Schaffen des Malers. Er *erscheint asl* esprit urmtoenté, der sich immer neue Pro-

bleme stellt, aber über der Arbeit das Selbstvertrauen, die Begeisterung verliert.

Was wir aus seinen Bildern herauslesen, wird durch seine Biographie bestätigt. Anfangs ist er ein genußfrohes Kind der Welt. Ihn zieht der Rat von Brügge heran, wenn es gilt, prunkvolle Aufzüge anzuordnen, Ehrenpforten zu errichten, Fahnen mit den festlichen Bildern antiker Helden und antiker Göttinnen zu bemalen. Wein, Weib und Gesang beherrschen sein Leben. Da zieht er sich plötzlich in das Augustinerkloster im Walde von Soignies zurück, um nur dem Heile seiner Seele zu leben. Auch jetzt noch kämpfen in ihm die beiden Mächte, der Geist der Weltlichkeit und der Geist der Entsagung. Es freut ihn, teilzunehmen an den frohen Gelagen all der hohen Herren, die zur Porträtsitzung nach dem Kloster kommen. Doch mit solchen Stunden üppiger Schwelgerei wechseln Stunden tiefsten Trübsinns, in denen er sich für ewig verdammt wähnt. In seiner Gewissensangst malt er nur Bilder noch, die er den letzten Dingen, dem bitteren Leiden des Erlösers widmet. Auf einem Bilde in Frankfurt steht Maria da und blickt tiefernst, den Matronenschleier über den Kopf gezogen, auf das Kind herab. Auf einem Bilde in Venedig hängt in düsterer Landschaft der entseelte Leib des Erlösers. Auf einem in Brügge liegt Maria sterbend auf dem Lager, und ihrem brechenden Auge erscheint in himmlischem Glanze der Heiland. Auf einem in Wien senken die Freunde des Herrn trauernd den starren Leichnam zur Erde. Das alte Thema, das Roger so oft gemalt! Nur giebt es bei Goes kein Pathos, kein Klagen. Alles ist gedämpft, ein still versunkenes Weh, dem nicht einmal Thränen Erlösung bringen. Ein bleiches Mädchen, verhärmt und verlassen, hat Magdalena die Hände gefaltet

und blickt dumpf vor sich hin. Raben umflattern das Kreuz, das gespenstisch in den wolkigen Abendhimmel aufragt. Doch selbst solche Bilder sagen nicht das, was Goes sagen möchte. Die seltsamsten Pläne bilden sich in seinem Kopf. Visionen von Bildern hat er, zu deren Ausführung ihm ein Leben zu kurz scheint. Dann während der Arbeit verliert er die Lust, verzweifelt, aussprechen zu können, was sein Herz bewegt. Mit dem Schrei: Ich bin ein Verdammter, stürzt er eines Tages zusammen. All die Gewissensskrupel, die seit Jahren seine Seele gemartert, enden in religiösem Wahnsinn. Nur rauschende Orgelklänge und die frommen Gesänge der Klosterbrüder schaffen ihm Linderung seiner Qualen.

Seine Werke zeigen, welch ein herrlicher Geist hier geknickt ward. Besonders der Flügelaltar mit der Anbetung der Hirten, den er im Auftrag des mediceischen Agenten in Brügge, Tommaso Portinari, für Santa Maria Nuova malte, ist einer der stärksten Kunsteindrücke, die Florenz bietet. Schon der Gedanke ist neu und das Beleuchtungsproblem, das er sich stellt. Der Bambino liegt am Boden auf einer Schütte Stroh, umflossen von Lichtstrahlen, die auch die knieende Madonna beleuchten. Schmächtige Engel knieen ringsum oder schweben in der Luft. Einer namentlich, der sich auf schillernden Fittigen jubelnd zum Himmel erhebt, noch getroffen von dem göttlichen Licht, das den unteren Teil seines Gewandes umflutet, könnte aus einem Bilde Rembrandts stammen. Aber nicht die Erinnerung an Rembrandt allein, auch die an Böcklin wird wach. Wie die hellgrünen Zweige von dem tiefblauen Himmel sich absetzen, wie die feuerrote Lilie als kecker Farbenfleck im Vordergrund steht, das sind Farbengedanken, die viel weniger an das Quattrocento als an den Schluß des 19. Jahrhunderts gemahnen.

Dunkelblaue, violette, grüne und dumpfschwarze Töne verbinden sich in den Gewändern zu nie gehörten Accorden. Ein undefinierbarer Zauber umwebt die Gestalt der Madonna. Kein Mädchen ist sie, sondern das Weib, das die großen Schmerzen des Gebärens kennt. Daneben Joseph, alt und grämlich, mit den schwieligen Händen des Arbeitsmannes und doch feierlich wie ein Doge Tintorettos. Auf der anderen Seite die Hirten, derbe, wetterfeste Gestalten, sonnenverbrannt, vierschrötig, rauh und wahr: einer das Knie beugend, ein anderer neugierig herüberlugend, ein dritter in atemloser Eile nahend. Erinnert man sich, welche Schwierigkeiten noch im 17. Jahrhundert es den Malern machte, bei Bauernbildern nicht ins Karikierende zu fallen, — welche grotesken Tölpel und betrunkenen Hanswurste Brueghel und Ostade als Bauern vorführen —, dann empfindet man den unbefangen großen Realismus dieses Meisters, der an Millet, an Bastien-Lepage heranreicht.

Fast noch großartiger als das Mittelbild sind die Flügel. Auf der einen Seite diese Heiligen, seltsame Judentypen von patriarchalisch königlichem Stil. Zu ihren Füßen knieend Tommaso Portinari, der Urenkel jener Beatrice, die Dante in der Vita Nuova gefeiert, ein feiner Kopf mit den ernst verschlossenen Zügen des vornehmen Kaufherrn. Neben ihm die schüchtern blassen Gesichtchen seiner beiden Knaben, die nicht recht wissen, um was es sich handelt und bänglich verlegen, halb mechanisch ihre zarten Fingerchen zum Gebete falten. Auf der anderen Seite Frauen von still vornehmer Schweigsamkeit und zarter Noblesse. Mager und fein die Gattin Portinaris, backfischhaft frisch sein blondes Töchterchen. Dahinter ihre Schutzheiligen Margarete und Maria Magdalena, wie Fürstinnen gekleidet in graue, goldbordierte Ge-

wänder und schimmernden weißen Damast, das Haar zurückgekämmt und von koketter hoher Haube bedeckt. Schon von den alten Schriftstellern wurde Goes als größter Frauenmaler seiner Epoche gerühmt. Van Mander spricht, wenn er die Frauen des Meisters beschreibt, von ihrer züchtigen Sittsamkeit, ihrem schamhaft süßen Wesen. Man fühle, daß Cupido und die Grazien dem Maler den Pinsel geführt. Der Portinarialtar bestätigt den Schriftsteller. Ein so wuchtig kraftvoller Charakteristiker Goes bei den Männergestalten ist, so elastisch schwungvoll ist er hier. Geschmeidig vornehm, fast überzierlich sind die Bewegungen in ihrer mädchenhaften Sprödigkeit. Blumengleiche Grazie, zugleich eine leise verhaltene Wehmut liegt in den aristokratisch bleichen, melancholisch sinnenden Köpfen mit den dunkel umränderten, von dünnen Brauen beschatteten Augen und den schmalen, nervös zuckenden Lippen. Die Hände, runzelig und arbeitsgewohnt bei den Männer, sind hier fein und weiß, ausdrucksvoll, als könnten sie Romane erzählen. Diesem herben Reiz verbindet sich stilvolle Eurhythmie, eine Großzügigkeit, die verständlich macht, daß Goes' höchstes Ideal die Freskomalerei war. Alles ist von monumentaler Feierlichkeit, wie sie seit Hubert van Eyck kein niederländischer Künstler hatte.

Hand in Hand mit dieser Größe der Liniensprache geht eine nie dagewesene Intimität in der Landschaft. Jan van Eyck, der erste Landschafter der Niederlande, war durch das exotische Interesse, durch Touristengeschmack zur Darstellung der Natur geführt worden. Seinen einfachen Landsleuten, die nie über Brügge und Gent hinausgekommen, erzählt er als weitgereister Maler von der bunten Herrlichkeit des Südens. Selbst wenn er zuweilen niederländische Motive giebt, behält bei ihm die Landschaft etwas Pretiöses, Ueber-

ladenes. Dasselbe Streben, das die Figuren in reichem Gewande darstellt, ihre Kleider mit Blumen durchwebt und mit Goldsäumen schmückt, veranlaßt ihn, seine Landschaften viel reicher zu gestalten, als sie in Wirklichkeit sind. Die verschiedensten Dinge, Palmbäume, Ebereschen und Tannen läßt er nur des Reichtums wegen nebeneinander wachsen, ohne Rücksicht auf Jahreszeit und Klima. An die Stelle dieser Feststimmung Jan van Eycks tritt bei Goes die Freude am Intimen, Alltäglichen. Er als erster empfand, daß eine Landschaft nicht exotisch, nicht aufgeputzt zu sein braucht. Er hatte den Geschmack für das Heimatliche, für die ganz einfache Natur, für Aecker und Wiesen, für Weiher und Wälder. Auf der rechten Tafel mit den hochstämmigen Bäumen, auf deren entlaubtem Geäste sich Krähen niedergelassen, blickt man sogar in eine fahle Winterlandschaft hinaus, die sich trüb unter bewölktem Himmel hinlagert. Zugleich drang er viel mehr als die Früheren in den Organismus der Landschaft ein. Jan stellte Blumen und Bäume sorgsam in seine Bilder, wie es Kinder mit ihren Spielsachen thun. Goes untersucht als erster die Wurzeln und Blätter. Namentlich die Art, wie er Bäume malt, ist außerordentlich. Jeder hat seine eigene Physiognomie, und doch sind alle Linien mit feinster Berechnung zu den Hauptlinien der Figuren gestimmt.

Eine ganz neue Auffassung der Natur mußte unter dem Eindruck dieses Wunderwerkes sich Bahn brechen. Und fast symbolisch ist, daß es nicht in den Niederlanden blieb, sondern nach Italien kam. Dort im Norden hätte es kaum Verständnis gefunden, hier im Süden strömten die Maler staunend davor zusammen. Schon Piero della Francesca hatte es vor Augen, als er seine Oxforder Madonna, die

Geburt des Christkindes und die Santa Conversazione der Brera malte. Auf dem einen Bild weist der Madonnentypus darauf hin, auf dem zweiten die Hirtengruppe, auf dem dritten die Gestalt des Heiligen links, der direkt aus dem niederländischen Altarwerk stammt. Auch Jean Foucquet, der Franzose, muß Werke von Goes gesehen haben, denn die Aehnlichkeit seines Etienne Chevalier, der auf dem Berliner Bild von Stefan der Madonna empfohlen wird, mit Goes' heiligem Viktor ist zu groß, als daß sie zufällig sein könnte. Andere Anleihen sind bei Baldovinetti, Piero di Cosimo, Ghirlandajo, Lorenzo di Credi und Piero Pollajuolo zu bemerken. Der Herzog von Urbino beruft, unter dem frischen Eindruck des Werkes, einen Niederländer, den Justus von Gent an seinen Hof. Doch es wäre falsch, nur solche Einzelheiten zu betonen. Die ganze Weiterentwicklung der florentinischen Kunst deutet darauf hin, daß nächst dem Besuch Mantegnas das Erscheinen des niederländischen Altarwerkes als größtes Kunstereignis der sechsziger Jahre betrachtet wurde.

Der Einfluß äußert sich zunächst in den neuen koloristischen Tendenzen der Maler. War man bisher — von Domenico Veniziano abgesehen — auf dem Niveau einer primitiven Kolorierung stehen geblieben, so sucht man jetzt das malerische Element mehr zu entwickeln. Schmucksachen, Architektur und Landschaft werden noch mehr als früher herangezogen, um die leuchtende Farbenpracht zu steigern. Die Bauerngestalten des Altarwerks und die wunderbar gemalten Tiere gaben weiter den Geschmack der Rusticität. Aber noch ein anderes Element, das neu in die florentinische Kunst kommt, hängt offenbar mit dem Erscheinen des Goesschen Altarwerkes zusammen: die Grazie. In den älteren Werken

des 15. Jahrhunderts, denen des Filippo Lippi und Gozzoli, herrschte eine gedankenlose, ein wenig vulgäre Anmut. Mit Castagno kam der Kondottierengeist des Quattrocento zu Wort. Alles ist Energie, breitspurige Männlichkeit, herausfordernde Kraft. Dieser Richtung auf das Machtvolle folgt jetzt eine Richtung auf das Zierliche. Es kommt in die Bilder ein weicher, frauenhafter, kavalierhaft aristokratischer Zug, jene aparte Delikatesse und leise Wehmut, die aus den Augen der Goesschen Frauenfiguren strahlt. Es kommt in die gesunde italienische Kunst der fascinierende Reiz der Krankheit. Wenn plötzlich alle Künstler wie auf Verabredung den Tobias malen, die Legende vom Blinden, der sehend wird, so möchte man darin fast eine Huldigung an den großen Niederländer sehen, der ihnen die Augen geöffnet, eine neue Schönheit enthüllt hatte.

Alesso Baldovinetti war schon durch seine Herkunft — er war Schüler des Domenico Veniziano — berufen, in die koloristischen Bahnen des Niederländers einzulenken. Vasari schildert ihn als niederländischen Kleinmaler. „Flüsse und Brücken, Steine und Gräser, Früchte, Wege, Felder, Landhäuser, Schlösser und allerhand dergleichen malte er nach der Natur. Auf seiner Geburt Christi könnte man die Halme im Stroh und die Wurzeln des Epheus zählen, dessen Blätter obendrein ganz naturgetreu auf der einen Seite dunkler gefärbt sind als auf der anderen. Man bemerkt auch ein halbverfallenes Haus, dessen Steine von Regen und Frost verwittert und von Moos umwuchert sind. Auf einer Mauer kriecht eine Schlange.“ In der That läßt die Hirtengruppe dieses Bildes, das er im Vorhof der Santa Annunziata malte, keinen Zweifel, daß er das Goessche Altarwerk kannte. Aber nicht nur in seinem leuchtenden Koloris-

mus ist er dem feinen Niederländer gefolgt. Bilder von ihm, wie die Verkündigung und die Madonna der Sammlung Duchâtel, die früher dem Piero della Francesca zugewiesen wurde, kennzeichnen ihn auch als zarten Frauenmaler, der an der Hand des Hugo van der Goes den femininen Zug, der schon durch die Werke des Domenico Veniziano ging, zu einer fast überfeinen Grazie umprägte. Dem letzten Bild giebt überdies die Landschaft einen ganz seltsamen, biedermaierisch romantischen Zauber.

Verrocchio, den großen Erzbildner, dieser Gruppe beizuzählen, kann unberechtigt scheinen. Denn man kennt ihn als den Mann, der im Colleoni das gewaltigste Reiterstandbild des Quattrocento schuf, als den Meister der Taufe Christi, jenes herben, asketischen Bildes mit den beiden nackten, sehnigen Körpern, das gewöhnlich dazu dienen muß, den „trockenen Realismus" Verrocchios in Gegensatz zu der himmlischen Zartheit seines Schülers Leonardo zu setzen. Aber im Grunde war auch Verrochio schon kein derber, sondern ein zarter Meister. Wohl schuf er den Colleoni. Aber nicht mehr als ein Mann, der selbst, wie Donatello, die Kondottierenzeit miterlebte, sondern als Epigone, für den dieser Colleoni schon den „letzten Ritter" bedeutete, — das Symbol einer sporenklingenden, heroisch großen Vergangenheit, zu der die Gegenwart mit wehmütiger Bewunderung aufblickte. Diese sinnend träumerisch gewordene Gegenwart lebt in dem holdseligen Kopf seines David, lebt in den zierlichen, fast koketten Bildern des Meisters, der auf seinem Porträt so still bedächtig wie ein Giambellini von Florenz in die Welt blickt, in nichts mehr ähnlich dem trotzig wilden Geschlecht, dem die Donatello und Castagno angehörten. *Castagnos* Pippo Spano wirkt terribile, gerade weil er seine

Rüstung so ungezwungen trägt, wie wir den Tuchrock. Verrocchio kann diesen Eindruck nur noch künstlich erzielen, indem er die Rüstung seiner Helden mit Schlangen und Gorgonenhäuptern schmückt.

Von Mantegna mag er seine ersten Eindrücke erhalten haben. Mit ihm berührt er sich in der plastischen Herausarbeitung der Formen. Körperliche Rundung, straffe Linien, Sauberkeit und Bestimmtheit der Umrisse, die höchste Glätte und Appretur der Oberfläche, alles, was ein guter Bronzeguß haben muß, sucht er seinen Bildern zu geben. Dazu kommt die goldschmiedeartige Feinheit in der Ausgestaltung des Beiwerks. Jedes Schmuckstück, die Goldstickereien der Kleider wie der zarte Gazeschleier, der das Haupt Marias ziert, sind mit peinlicher Accuratesse gemalt. Goes bestärkte ihn in diesen koloristischen Tendenzen. Verrocchios Werkstatt ward das erste Meisteratelier von Florenz, wo systematisch die Oelmalerei betrieben wurde. Auch die florentinische Landschaftsmalerei lenkte er, durch Goes angeregt, in neue Bahn. Während die früheren Florentiner sich in preciösem Detail ergingen, noch die fernsten Dinge in ungebrochenen Farben glitzern und leuchten ließen, hatte Verrocchio den Geschmack für einfache Ebenen und verband damit gewisse pleinairistische Absichten. Die Zwielichtstimmung, wenn die Bäume schwarz sich vom hellgrauen Himmel absetzen oder kühle Feuchtigkeit über ausgedörrte, staubige Ebenen sich senkt, war ihm die liebste Stunde.

Aber mehr noch für den Eindruck seiner Bilder bestimmend ist die zierliche Grazie, die er in Gesichtsausdruck und Bewegung erstrebt. Während Donatellos und Castagnos Figuren die Hände breit auflegen und den zweiten Finger spreizen, biegen die Verrocchios den kleinen. Dieses Detail

schon kennzeichnet die Geschmackswandlung. Dort das Energische, hier das zimperlich Feine. „Noli me tangere“ ist seinem Berliner Mädchenporträt beigeschrieben. Das könnte auch unter Castagnos Porträt des Pippo Spano stehen, nur in anderem Sinne. Verrocchio selbst fühlte, welch zartes, gebrechliches Ideal er den kraftvoll mächtigen Gestalten der älteren Meister gegenüberstellte. Er als erster setzte an die Stelle der derben, gesunden Kinder, wie sie die Früheren schilderten, den zierlichen Putto. Er als erster gab den Zügen seiner Madonna einen Anflug jenes leise bezaubernden Lächelns, mit dem man Leonardos Namen verbindet. Das Tobiasbild enthält wohl die Quintessenz seines Schaffens. Diese geschmeidigen, mädchenhaft zarten Epheben mit dem welligen Lockenhaar, die im Menuettschritt durch die Landschaft schreiten, umflattert und umschmiegt von Bändern und Schärpen, in manierierter Grazie die aristokratisch feinen Hände bewegend — sie zeugen deutlich, daß das Schönheitsideal dieser neuen Generation ganz entgegengesetzt demjenigen war, das die vorhergehende Generation verehrte.

Wenn Verrocchio wenigstens in einigen seiner Werke an die kraftvolle Vergangenheit anklingt, ist Piero Pollajuolo ganz der Sproß dieses neuen überzarten Zeitalters: ebenso feinfühlig wie schwach, blaß und verträumt, ein Niels Lyhne des Quattrocento, der haltlos von einem Vorbild zum anderen schwankt, nicht stehen kann, ohne in weiblicher Hingebung einem Stärkeren sich anzuschmiegen. In seinem frühesten Werk, der 1483 gemalten Krönung der Maria, ist er noch in den Bahnen seines Lehrers Castagno, versucht rücksichtslos derb, bäurisch kraftvoll zu sein. Aber sie liegt ihm nicht, diese knorrige Art. Hugo van der Goes brachte ihm ein Ideal, das seinem Wesen viel mehr entsprach. Der

bärtige Mann in dem Bilde der Drei Heiligen ist wörtlich dem niederländischen Altarwerk entnommen. Wie Baldovinetti wirft er sich auf die Koloristik und schafft jene Verkündigung der Berliner Galerie, die in ihrem tiefleuchtenden Ton malerisch zu den größten Leistungen der florentinischen Kunst gehört. Doch am meisten er selbst ist er in jenen Werken, in denen er die Zierlichkeit Verrocchios, die Grazie von Goes noch mehr ins schwächlich Weichliche umsetzt. Schlaff herabfallende Stiefelschäfte liebt er besonders — ein Symbol gleichsam seines eigenen Wesens. Es ist, als laste auf seinen schmalen Schultern die ganze Müdigkeit eines sinkenden Jahrhunderts. Merkwürdige Decadencestimmung strömt aus diesen zarten, schmächtigen Gestalten, die so kokett gekleidet sind, so zierlich die Hände bewegen, so schüchtern die Füße setzen. Zeugniß ist der David der Berliner Galerie, der ebensogut von einem modernen Rosenkreuzer wie von einem Sohn des jugendlichen Quattrocento sein könnte. Zeugnis ist das Tobiasbild des Londoner Museums mit dem nervösen weißen Hündchen und den affektiert tänzelnden Wesen, die so zaghaft, so geschwächt, so überzart sind, daß sie bei jedem Geräusch erzittern. Man möchte sagen, dieser Tobias, der hier sein schmales Händchen in den Arm eines Stärkeren legt, das ist Piero Pollajuolo selbst, der sofort hilflos ist, wenn nicht ein Stärkerer ihn führt. Vierzehn Jahre war er jünger als sein Bruder Antonio, und man könnte an die verzärtelte Schmiegsamkeit spätgeborener Kinder denken, wenn dieser weiche, matte Zug nicht durch das ganze Zeitalter ginge. Auf die Starken folgen die Schwachen, auf die Gesunden die Nervösen, auf die Eroberer die müden *Aristokraten,* die nicht mehr arbeiten, nur genießen wollen.

15. Das Zeitalter des Lorenzo Magnifico.

Lorenzo Magnifico verkörpert in seiner Person das Zeitalter. Auf den alten Cosmo, den klugen geschäftigen Bankier, der die Reichtümer des mediceischen Hauses angesammelt hatte, folgt der Enkel, der sie genießt. Für Cosmo im Vordergrund stand das Geschäft; die Kunst war ihm ein Mittel, dem Volk zu imponieren. Lorenzo, der durch die Verbindung mit Clarice Orsini dem jungen Wappen der Medici altadeligen Glanz verliehen, ist zu sehr Grandseigneur, seine Hände mit Geldgeschäften zu beflecken. Die Kunstpflege ist bei ihm „prédilection d'artiste“.

Aufgewachsen inmitten all der Kunstwerke, die drei Generationen zusammengebracht, hat er sein Auge an die feinsten ästhetischen Genüsse gewöhnt. Es kann nichts Unschönes, nichts Plebejisches mehr ertragen. Jedes Gerät — mag es um Möbel oder Schmucksachen, um Gobelins oder Tafelbestecke sich handeln — muß ein Kunstwerk, ein apartes Juwel sein. Kostümfeste, Prunkturniere und festliche Aufzüge werden veranstaltet, weil sie mit farbigem Schimmer das graue Leben umkleiden. Und nicht dem Auge nur sucht man die köstlichsten Reize zu bieten. Allen Sinnen wird gleichmäßiger Kult geweiht. Denn das Zeitalter des Magnifico ist auch das der Musik und der Liebe, der Blumenschwärmerei und der gastronomischen Kennerschaft.

Ein ausgesprochen aristokratischer Zug, ein Gefühl des Odi profanum volgus et arceo geht durch das Zeitalter. Hatte Cosimo nach Volkstümlichkeit gestrebt, so ist Lorenzo der einsame Mensch. Wie in Barrès' Roman „Sous l'oeil des barbares“ gliedert sich die Menschheit in zwei Klassen, die Barbaren und die Intelligenten. Barbaren sind alle, die

arbeiten müssen, im banalen Leben des Alltags stehen. Die Intelligenten sind die Auserwählten, die Elite des Geistes, die ästhetischen Feinschmecker, die inmitten der plebejischen Welt sich ein künstliches Paradies errichten, wo sie dahinleben nur im Verkehr mit den Kunstwerken und den Büchern, die ihrem exquisiten Geschmack behagen. Das Landleben, das „Beatus ille qui procul negotiis“ ist wie zu Horaz' Zeiten das Ideal der Geister. Nur selten weilt Lorenzo in der Stadt. In seinen Villen, sei's in Careggi, in Caffajuolo oder Poggio a Cajano führt er das Leben des ländlichen Gutsherrn, umgeben von den feinen Geistern, die wie er als Genußmenschen reiner Schönheit sich fühlen. Namentlich die platonische Akademie, einst von Cosimo Medici gegründet, gewinnt unter Lorenzo ganz neue Bedeutung. War sie vorher gelehrten Studien gewidmet, so ist sie jetzt die zwanglose Gemeinschaft von Freunden, die als „Brüder in Plato“ sich zum Kult der Sinne, zum Glauben an die Götter Griechenlands bekennen. Denn das Christentum als Allerweltsreligion konnte solchen Aestheten nichts sagen. Sie waren so feinschmeckerisch in der Form, daß schon deshalb die Bibel sie abstieß, weil „der Stil der heiligen Schriften nichts tauge“. In Lorenzos Villa draußen in Careggi kamen sie zusammen, in jenem heiter anmutigen Baue, aus dessen Ruinen noch heute der ganze Reiz der Frührenaissance strömt. Weite schattige Säulengänge umschließen einen stillen Hofraum, in dem träumerisch ein Springbrunnen plätschert. Aus den Fenstern der hohen graziösen Marmorsäle blickt man hinaus auf die blühenden Thäler der Arnostadt und die villengeschmückten Hügel von Fiesole, wo Pinien und schwarze Cypressen über Olivengrau und sonnenbeglänztem Lorbeer sich erheben. Bei Gläserklang und Zitherspiel wurden pla-

tonische Dialoge besprochen ode
Bei drückender Hitze flüchtet m
Berge. So wie Landini es sc
seltsam an Boccaccios Novellen
kühle, unter hochragenden Plat
rieselt in der Nähe, weithin bi
schweift das Auge. In dieser
in die der Laut keiner Kircheng
daß sie Christen sind, und fü
sie über den Begriff der n
sophieren.

Polizians und Lorenzos
hauptsächlichsten Dokumente.
danken, aber voll von Graz
arkadisch gestimmter Seelen
Olymp, aus der Gegenwar
Polizian schreibt seine „Gi
Verherrlichung des Turnie
elegante ritterliche Führer
seiner Simonetta abhielt.
Schwärmerei an seine Gel
auch das Schönheitsideal
Denn was er schätzt an
volle Schönheit, sondern
hafter Blässe, mit todkr
Schönheit der Schwinds

Virgilische Eklogens
das Schäkern froher Fa
Canti da Ballo. De
Hirten", könnte von ei
von Boecklin illustriert

sich die Lehre des Horaz, zu genießen, so lang man genießen kann, die Aufforderung, sonder Grillen und Sorgen Becher zu bekränzen und bei Gesängen und Tänzen sich dieses Lebens zu freuen. Denn, so klingt der wehmütige Refrain, man kann nicht wissen, was das Morgen bringt.

In diesen Werken ruhen die Gedanken, denen die Maler bildlich Gestalt verliehen. Keine Erinnerung an den leidenden Nazarener und an blutende Märtyrer durfte einen Mißklang in die arkadische Seligkeit bringen. Nur idyllische, sinnlich heitere, hellenische Märchenbilder paßten in die Landhäuser, die diese Aestheten sich als Oasen in der Wüste des Alltags errichteten. Eine ganz neue Art arkadisch-bukolischer Malerei ward so geschaffen. Denn all jene Bilder, die Lorenzo für seine Villen malen ließ, sowohl Signorellis Pan wie Botticellis Frühling und Geburt der Venus haben nichts mit der Antike gemein, die Mantegna pflegte. Mantegna war ein großer Gelehrter, der auf dem Wege der Wissenschaft sich in das Altertum versetzte, durch sorgsamstes Studium des Kostüms und Waffenwesens archälogisch die Epoche zu rekonstruieren suchte. Das hätten auch die Maler gekonnt, die um Lorenzo sich scharten. Denn in den weiten Gärten von San Marco waren in den Baumgängen ganze Reihen antiker Statuen aufgestellt. Hunderte von griechischen Vasen und antiken Gemmen wurden in den Sammlungen Lorenzos bewahrt. Doch was sie geben wollen, ist gar nicht die Antike. Es ist das Bild eines sinnenfrohen saturnischen Zeitalters, da der Mensch in seligem Einssein mit der Natur ein ungebrochenes heiteres Dasein lebte. Mantegna schaute in die Welt der Antike mit den Augen Menzels, diese schauten hinein mit den Augen Böcklins und Puvis de Chavannes'. Das Land der Griechen, das der Paduaner mit dem Verstande gesucht,

suchen sie mit der Seele und werden über Mantegna dasselbe gesagt haben, was Böcklin über Menzel sagte: „Das ist ein großer Gelehrter.“ Dort eine taghelle, verständige Klassicität, hier eine Romantik, die sich aus der Wirklichkeit in ein traumhaftes Hellas wie in glückliche Gestade flüchtet, um dort im Lande der Poesie auszuruhen und süße Stimmungen, liebliche Bilder mit nach Hause zu bringen.

Wie diese Werke den Geist, spiegeln Ghirlandajos Bilder den äußeren Habitus der Epoche. Obwohl sie scheinbar biblische Stoffe schildern, sind sie in Wahrheit nur eine Verherrlichung der großen Zeit, als, wie die Inschrift sagt, „unsere allerschönste Stadt Florenz, durch Reichtümer, Künste und Bauten hochgeehrt, in Wohlstand, Gesundheit und Frieden lebte“. Der Gedanke, daß er biblische Bilder malte, scheint Ghirlandajo, als er im Auftrag von Lorenzos Vetter Giovanni Tornabuoni den Freskencyklus im Chor von Santa Maria Novella schuf, gar nicht gekommen zu sein. Er malt nur die Welt, die er unter den Füßen hat, malt sie im strahlenden Festgewand der Freude. Das Florenz jener Tage, in seiner Gediegenheit, seinem vornehmen Glanz und der Noblesse seiner Kultur ist in den Bildern verewigt Man wohnt der pompösen Entfaltung kirchlichen Festgepränges bei, sieht wie Hochzeiten gefeiert werden, wird in die Wochenstube der florentinischen Patrizierin geführt. Damen mit den Mienen der großen Welt, die Creme der florentinischen Aristokratie, kommen zu Besuch, sehr pikant mit ihren unregelmäßigen feinen Gesichtern und ihrer brokatknisternden, würdevollen Tracht. Marmorfriese, wie sie die Robbia schufen, schmücken die Wände der Zimmer. Es muß ein Ereignis gewesen sein, als ganz Florenz zusammenströmte, die Porträts all dieser stadtbekannten Schönheiten, all dieser

Damen aus dem Hause Tornabuoni und Tornaquinci, Sassetti und Medici zu bewundern.

Und man dankt Ghirlandajo für seine kulturgeschichtliche Treue. Sein Verdienst ist, daß die ganze Epoche so greifbar lebensvoll vor unseren Augen steht. Wir nehmen seine Bilder mit demselben Interesse hin, wie ein Kolleg über die Kultur im Zeitalter des Magnifico. Aber auch die künstlerischen Qualitäten imponieren. Während Gozzoli, der ein Menschenalter vorher in ähnlichem Sinne gearbeitet, sich nicht über das Niveau des flotten Illustrators erhob, geht durch Ghirlandajos Bilder ein großer historischer Zug. Dort bequemes Sichgehenlassen, hier ernste, klare Komposition und monumentale Würde. Während Gozzoli auf seinen Wandflächen in reliefartiger Breite so viele Einzelheiten anhäuft, daß das eine dem anderen im Wege steht, herrscht bei Ghirlandajo ein einfaches, stark ausgesprochenes Raumgefühl. Benozzos mutwilliges Plaudern hat sich zur formvollendeten Rede, sein naives Aneinanderreihen von Einzelepisoden zu klassischem Lapidarstil geklärt.

Andererseits liegt darin kein persönliches Verdienst Ghirlandajos. Der Grund seiner Ueberlegenheit liegt nur darin, daß Gozzoli bloß über die Errungenschaften Masaccios, Uccellos und Castagnos, Ghirlandajo über die eines weiteren Menschenalters verfügen konnte. Er ist ein größerer Raumkünstler, weil Piero della Francesca die Gesetze dafür geschaffen. Er ist würdevoller, einfacher als Gozzoli, weil durch Pollajuolo der Sinn für monumentale Einfachheit geschult war. Alle seine Gestalten wirken körperlich, nicht planimetrisch flächenhaft wie bei Gozzoli, weil Verrocchio die *plastische* Herausarbeitung der Formen gelehrt hatte. Der *Faltenwurf* seiner Gewänder wie die antiken Denkmale und

ntiken Ornamente, die er im Hintergrund und als schmücken-
en Zierat anwendet, sind von klassischer Stilreinheit, weil
r Rom gesehen und seit dem Bekanntwerden von Mantegnas
Kupferstichen das Studium der Draperiemotive auch in
Florenz systematisch betrieben worden war. Manchmal über-
ascht er sogar durch intime Details, durch Blumen und
Tiere — weil durch Hugo van der Goes der Geschmack für
iese Dinge geweckt war. Ghirlandajo hat das ganze Kunst-
apital, das die Zeit zusammengebracht hatte, verwertet, sich
lles zu Nutzen gemacht, was die großen Forscher ergründet
atten. Das erhebt ihn über Gozzoli, zeigt aber zugleich,
aß er — ganz wie Gozzoli — einen Abschluß bedeutet.
Denn so oft eine Kunstepoche ihrem Ende entgegengeht, folgen
uf die Eclaireurs die Profiteurs, die statt Neues zu er-
reben das Erreichte zusammenfassen.

Auch sonst war auf der Bahn Ghirlandajos kein weiterer
Schritt möglich. So sehr man ihm Dank weiß, daß er das
Bild jenes großen Zeitalters dokumentarisch treu überlieferte,
t doch die Frage, ob, wenn zeitgenössische Modenbilder ge-
eben werden sollen, dazu die Johannes- und Marienlegende
er geeignete Vorwand ist. Kirchliche Stimmung ist in
inen Bildern nicht mehr zu finden. Der letzte Rest von
eiligkeit, den das Quattrocento noch bewahrt hatte, ist ab-
streift. Selbst die Franzlegende, die Giotto in so feierlichem
rnst gemalt, wird unter Ghirlandajos Händen eine Schil-
rung kirchlicher Ceremonien und architektonischer Scenerien.
er Veronese des Quattrocento, hat er die biblischen Stoffe
ehr verweltlicht, als es einer seiner Vorgänger gethan. Selbst
er Gozzolis Werken liegt noch Märchenstimmung, ein ge-
isser ländlich patriarchalischer Hauch, der zu den biblischen
iemen paßt. Bei Ghirlandajo sind sie reine Salonscenen.

mondäne Gesellschaftsstücke geworden. Durch sein bekanntes Wort „er bedaure, nachdem er diese Art Kunst beherrschen gelernt, nicht die ganzen Stadtmauern von Florenz bemalen zu können", hat er selbst verraten, wie rein äußerlich er seinen Beruf auffaßte.

Seine Altarbilder, obwohl sie die Figuren weniger ins Moderne übersetzen, liefern dazu den logischen Kommentar. Sie sind tüchtig, aber prosaisch, nüchtern und derb. Als gewiegter Geschäftsmann trieb er die Anfertigung von Altarwerken rein fabrikmäßig, wies keinen Auftrag zurück, aber ließ ihn in seiner Werkstatt erledigen. So erklärt sich, daß seine Werke weder psychische Qualitäten noch koloristische Reize haben. Schreiende rote und blaue Farben stehen, wie sie aus der Tube kommen, hart nebeneinander. Bilder, die für Fiesole Seelenbekenntnisse waren, sind für Ghirlandajo Geschäftsartikel, die er mit Hilfe von Gesellen schlecht und recht in seiner Bottega herstellt.

Und man begreift wohl, daß in einem Zeitalter, das keine christlichen Ideale mehr hatte, dessen feine Geister ins Land der Hellenen gepilgert waren, die religiöse Malerei diesen mondänen oder rein fabrikmäßigen Anstrich bekommen mußte. Man findet es imposant, daß eine Weltanschauung, die keinen christlichen Himmel mehr kannte, sich mit solcher Unbefangenheit ausspricht. Aber man versteht zugleich, daß bei dem Fonds von Religiosität, der noch immer vorhanden war, gerade auf eine Kunst wie die Ghirlandajos die allerschärfste Reaktion folgen mußte.

Künstlerverzeichnis.

